DIVERSIDADE

UM GUIA PARA O TEATRO DOS ANOS 90

NELSON [redacted]E SÁ

HU[redacted]ITEC

ISBN 85-271-0392-3

Primeiro tempo do jogo de um cronista do esporte das multidões: o Teat(r)o

Nelson de Sá é uma pilha que vibra azul dourado ao vivo quase todas as noites com o público nas platéias dos teatros de São Paulo, Brasil, Nova York e Londres. Da arena do Teatro Grego de Ribeirão Preto, Tirésias, vidente das *Bacantes* em mim TiZérias, viu na multidão de mais de 2.000 pessoas essa luz plugando, acendendo seus olhos azuis emitindo alos dourados. Quem quiser ver que não estou dizendo besteira veja os slides que Lenise Pinheiro tirou do público, onde quem acredita nos olhos vê esta entidade renascendo com a multidão com a chegada de Dionisos Marcelo Drummond.

Senti no Carnaval *Pra dar um fim no juízo de Deus* a presença não do "crítico", mas do magnético que me fez dar "um fim sem nenhum JUÍZO no Deus", tão plugado estava Artaud Momo naquela pilha de Sá. Geralmente a presença dos críticos na platéia é meio a de um juiz que entra no espetáculo, o que é que vai achar? Todos ficam meio tensos. Acontece com Nelson na platéia para mim o oposto, a mesma coisa que quando Alleyona Cavalli foi "assistir" o Artaud e eu fui enraizado nela como na árvore da vida.

Aí esta pilha totalmente aberta ao corpo sem órgãos do mundo que é a vida vai escrever e tem que incorporar "o crítico" de teatro do maior jornal do Brasil, este papel que dizem, quem, não sei, o espírito da ordem talvez, que "crítico" tem de ser objetivo.

Alguém — Nelson, você seria capaz de criticar objetivamente o Zé Celso?

Nelson — Sou.

Nelson faz uma crítica enlouquecida, incorpora, se necessário para ser mais objetivo, o vudu no ar. Eu choro. Brigamos, por duas bobagens: a política e a moral, que sei que são duas revoluções velhas que precisam ser feitas, mas teatro é a revolução do presente, a eletricidade, a revolução nervosa com que vencemos o dia-a-dia dos velhos entulhos.

☞

Na mágica do corpo a corpo, noite a noite Nelson foi chegando mais perto de todo mundo que faz teatro real hoje. Por telefone, net, fax, ao vivo, provocando, ansioso sempre, ansioso, discordando, brigando mas não deixando de gostar. Caçando. Chegou tão perto nas *Bacantes* que foi estraçalhado.

Esta nossa amizade brigada e dourada, que começou numa provocação via jornal tipo *Bacantes* sai ou não sai?, deu nas *Boas*, deu *Ham-let*, deu democracia e vai dar até jorno-dramaturgya.

É objetivismo puro do crítico escrever esta cena que interessa à decifração do teatro que estamos reinventando e ao direito da virada ao avesso que Nelson de Sá está se dando.

Quero ler neste livro o que a luta da idiotia da objetividade com a paixão abriu no Teatro ainda bastante chato mas $Real do nosso tempo.

Neste caminho todos os dias batucando na tecla, Nelson está também produzindo o eterno retorno do teatro brazyleiro a sua origem tupy agora, à orgya do teatro popular como um jornal mais que folhas: um noti-ócios populares. Nelson quer tirar como nós do Uzyna Uzona o teatro brasileiro da academia da vanguarda e do teatro infantil, queimar as máscaras.

Na sua produção diária a adoração, o ódio sincero, o amor não fingido está nocauteando a idiotia da objetividade, traduzindo-a por imparcial justiça e adoração. O gosto da multidão selvagem está chegando e fazendo chegar o teatro.

Que na batucada digital diária destes tambores, Nelson que é o espectador, o público, o bacante ótimo não encontre nada (e se encontrar tira da frente) que possa não permitir seu destino de coroar-se crítico adorado, justo e cruel, libertando na privada a objetividade. O Teatro Brazyleiro não quer mais ser "este eterno enjeitado" como Oswald escrevia na dedicatória do *Rei da Vela*, mas embelezado e adorado.

São Paulo, Paraíso, Domingo, 16 de março de 1997.
José Celso Martinez Corrêa

TEATRO

TÍTULOS EM CATÁLOGO

À Prova de Fogo, Consuelo de Castro
Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Augusto Boal
Fábrica de Chocolate, Mário Prata
Teatro em Pedaços, Fernando Peixoto
Pensão Liberdade, Grupo de Teatro Forja
Vassa Geleznova, M. Górki
Diálogo sobre a Encenação (um Manual de Direção Teatral), Manfred Wekwerth
Berliner Ensemble, 35 Anos — um Trabalho Teatral em Defesa da Paz, Klaus-Dieter Winzer
Teatro em Movimento, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 1 (Revolução na América do Sul, As Aventuras de Tio Patinhas, Murro em Ponta de Faca)
Textos para a Televisão, Gianfrancesco Guarnieri
Teatro de Heiner Müller (Mauser, Hamlet-Máquina, A Missão, Quarteto)
Teoria e Prática do Teatro, Santiago García
Teatro em Questão, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 2 (História de Nuestra América, A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa, Torquemada)
Um Mês no Campo, Ivã Turgueniev
Além das Ilhas Flutuantes, Eugenio Barba
Ator e Método, Eugenio Kusnet
Teatro e Estado (as Companhias Oficiais de Teatro no Brasil: História e Polêmica), Yan Michalski e Rosyane Trotta
Teatro de Osvaldo Dragún (Milagre no Mercado Velho, Ao Violador, Voltar para Havana, Os Alpinistas)
Um Teatro Fora do Eixo, Fernando Peixoto
O Negro e o Teatro Brasileiro, Miriam Garcia Mendes
Ay, Carmela!, José Sanchis Sinisterra
A Canoa de Papel, Eugenio Barba
A Arte Secreta do Ator (Dicionário de Antropologia Teatral), Eugenio Barba e Nicola Savarese
Ziembinski e o Teatro Brasileiro, Yan Michalski
A Mochila do Mascate, Gianni Ratto

ORDEM E PROGRESS

DIVERS/IDADE

Um guia para o teatro dos anos 90

Nelson de Sá

DIVERS/IDADE

Um guia para o teatro dos anos 90

EDITORA HUCITEC
São Paulo, 1997

© Direitos autorais, 1997, de Nelson Pancini de Sá. Direitos de publicação reservados pela Editora HUCITEC Ltda., Rua Gil Eanes, 713 - 04601-042 São Paulo, Brasil. Telefones: (011)240-9318 e 543-0653. Vendas: (011)530-4532. Fac-símile: (011)530-5938.

E-mail: *hucitec@mandic.com.br*

ISBN 85-271-0392-3
Foi feito o Depósito Legal.

Capa e fotos: Lenise Pinheiro
Foto da página 4: Vera Mancini em A guerra santa
Editoração eletrônica: Tera Dorea

Sumário

PREFÁCIO 13
NOTA DO AUTOR 19

Ano 90 20
Orlando e Fernanda Torres 21
Henrique 5.º 23
Elsinore 25
Temporada carioca 26
Vem buscar-me que ainda sou teu 28
Pantaleão e as visitadoras 29
Oberosterreich e Antônio Araújo 32
Tadeusz Kantor 33
Gerald Thomas e Bete Coelho, *Fim de jogo* e *Morte* 34

Ano 91 36
Morte 37
Fim de jogo 38
Daniela Thomas, *Fim de jogo* e *Morte* 41
O cobrador 42
Algemas do ódio 43
A bao a qu e Enrique Diaz 45
A bao a qu 46
Nova velha estória 49
A partilha 50
Dramaturgia clássica 52
A bofetada 54
Marisa Orth 56
Seis personagens à procura de um autor 59
Os gigantes da montanha 61
Quase um bibelô 63
As you like it e Declan Donnellan 64
La Fura dels Baus e *Suz/O/Suz* 66
Suz/O/Suz 68
Cartas portuguesas 70
Bete Coelho e Marisa Orth, *Tutankaton* 73
When we dead awaken 75
Vaclav Havel 76
A vida é sonho 79
Senhorita Júlia 83
The flash and crash days 85
Fernanda Torres e Fernanda Montenegro, *The flash and crash days* 88
A megera domada e *A comédia dos erros* 90

Ano 92 92
Sonho de uma noite de verão 93
Nelson Rodrigues 94

Macbeth 96
Dois perdidos numa noite suja 98
Luis Melo e *Trono de sangue* 100
Trono de sangue 101
Tempestade e ímpeto 103
Nova dramaturgia 104
Robert Lepage 106
Trair e coçar, é só começar 109
Nova dramaturgia brasileira 111
Duvidae 113
Ricardo 2.º 113
Romeu e Julieta 114
El señor presidente e *500 years* 116
Giulia Gam e *Othello, a sombra de uma dúvida* 118
Othello, a sombra de uma dúvida 120
Otelo 121
Maurício Paroni de Castro e *Típico romântico* 122
Típico romântico 123
Tréplica de *Típico romântico* 126
Derek Walcott 127
A morta 130
O legítimo inspetor perdigueiro 133
Paraíso perdido e *Não flor nem fera* 134
Juliana Carneiro da Cunha 135
Teatro completo de Bertolt Brecht e Brecht, a estética do teatro 137

Ano 93 142

Porca miséria 143
Denise Fraga 143
Brincante 146
Viagem ao centro da Terra 148
Prometeu e *Mitos e paixões* 150
Otavio Frias Filho e Bete Coelho, *Rancor* 152
Rancor 156
Almanaque Brasil 159
Buffet Glória 160
Moacyr Góes e *Epifanias* 160
Epifanias 162
Van Gogh 163
I love 164
Auto da Paixão 166
Romero de Andrade Lima e *Auto da Paixão* 168
A bilha quebrada 172
O império das meias verdades 173
O mambembe 174
Gabriel Villela e *A guerra santa* 175
A guerra santa 178

Sardanapalo 180
Marcos Caruso 181
Palmas para o senhor diretor 183
Nunca me vi, sempre me amei 184
Medeamaterial e Buim, Mabaço e Piau 184
Medeamaterial 186
Rodin, Rodin 187
Vau da Sarapalha 189
Teatro popular 192
Para uma história do teatro no Brasil 195
Áulis 199
Vereda da salvação 199
Nova e velha dramaturgia 201
Blue jeans e *Hair* 205

Ano 94 208

Nas raias da loucura 209
Bandeira da divina graça 211
Malo 212
Romero de Andrade Lima e *Malo* 213
UnGlauber 215
Babel Bum 217
Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe 219
Angels in America e Aids 220
Declan Donnellan, *Measure for measure* e *Angels in America* 222
Measure for measure 227
Budro 229
Como encher um biquíni selvagem 231
A comédia dos erros 232
A gaivota 233
Titus Andronicus 237
Pentesiléias 238
As guerreiras do amor 243
Gabriel Villela e *A falecida* 243
A falecida 245
Hagoromo 247
Merlin 248
Aluga-se um namorado 250
Boca de lobo 251
Fascinação 251
Vestido de noiva 254
Júlia Lemmertz e Alexandre Borges, *Eu sei que vou te amar* 256
Eu sei que vou te amar 257
O noviço 260
Nelson Rodrigues é uma comédia 261
No que vai dar isso, Que fazer, Leonel?, Buchada de bode nunca mais e *O céu da pátria* 263

Os brutos também amam 266
Anjo negro 269
Futebol 271
Répétition 272
A rua da amargura 273

Ano 95 276
Eduardo Moreira e *A rua da amargura* 277
Navalha na carne 280
Noviças rebeldes 282
Kean 284
Don Juan 285
Mistério gozoso 290
Frank Dell´s The temptation of St. Antony 294
O livro de Jó 296
Antônio Araújo e *O livro de Jó* 299
Katie Mitchell e *Henry VI* 302
Henry VI 304
Gilgamesh 306
Três mulheres altas 308
Amor e restos humanos 310
Péricles 311
Atos e omissões 314
Casa de Orates 317
O melhor do homem 318
Os cafajestes 320
Perdoa-me por me traíres 322
Tony Kushner e *Angels in America* 324
Angels in America 336
Segundas histórias 338
Sermão da quarta-feira de cinza 340
Torquato Tasso 342
A certain level of denial 344
Bertolt Brecht 346
As suplicantes e Romero de Andrade Lima 349
Violeta Vita 352
A grande viagem de Merlin 354
Gaudeamus 355
Temporada londrina 356
O autofalante 360
Elogio e *Des-Medéia* 362
A quarta estação 364
Aula-espetáculo 367
Hugo Possolo 369
As beldades de 95 371
Missa dos quilombos 371
M.T.M. 373

5 x comédia 375
Nova dramaturgia 378
Luís Alberto de Abreu 382
Nas trilhas da Transilvânia 383

Ano 96 386

Mary Stuart 387
Oleanna 388
Temporada carioca 390
Pérola 394
Lenise Pinheiro e Fredi Kleemann 395
Náufrago 398
Oeste 399
Nowhere man 403
Gregório 404
O mambembe 405
Melodrama 407
Louro, alto, solteiro procura... 410
Pavilhão japonês 411
Bacantes 413
Mil trezentos e trinta e sete 415
Viúva, porém honesta 417
Waaal — O dicionário da corte de Paulo Francis e Paulo Francis, o soldado fanfarrão 418
Um céu de estrelas 421
É o fim do mundo 422
Opus profundum e *Perpétua* 424
Stomp 425
Intensa magia 426
Quartett 428
U fabuliô 430
Pra dar um fim no juízo de Deus 432
Tommy 433
Sonata Kreutzer 435
Drácula e outros vampiros 436
Jerzy Grotowski 437
Coquetel 439
Na selva das cidades 440
Nocaute 441
Ensaio para Danton 443
No alvo 444
Morus e seu carrasco 445
Fernando Alves Pinto 446
Baal, o mito da carne 449
Rent e *Bring in 'da noise* 450
Referências 452

ÍNDICE ONOMÁSTICO 461

Prefácio

Sou do tempo em que se falava muito da "crise do teatro". Era um verdadeiro clichê, repetido incansavelmente em debates e mesas-redondas. Aliás, quando alguém resolve organizar uma "mesa-redonda" sobre qualquer assunto, você pode ter certeza que tudo não passará de uma série de clichês, a começar pelo próprio termo de "mesa-redonda".

Mas a idéia de "crise do teatro" foi desaparecendo imperceptivelmente. No momento em que escrevo este texto, há cerca de 30 (ou 40? ou 25?) peças em cartaz na cidade de São Paulo. De alguma forma, o público deve estar pagando tudo isso; caso contrário, alguns poucos meses de florescência teatral logo dariam lugar a um inverno impiedoso, e a chamada "classe" — assim se denomina o grupo dos que "mexem com teatro" — teria de inventar outra coisa para fazer.

O curioso é que não conheço muita gente que goste de teatro. Criou-se uma espécie de público paralelo, de habituês do teatro, como os há das corridas de cavalo, do boxe, ou da missa.

Creio que o surgimento desse público se deve a dois fatores. O primeiro é a novela de televisão, que projeta atores e atrizes capazes de, nas horas vagas, atrair público para espetáculos teatrais. Um público para quem o teatro é algo como um privilégio de classe ascendente; paga para encontrar seus ídolos "ao vivo", e não é preciso prestar muita atenção para ver como as pessoas se empetecam e carregam no perfume cada vez que vão ao teatro.

O segundo fator são os shows de humoristas, que nos tempos da ditadura eram um refúgio para a piada inconveniente e para uma certa licença de costumes. O hábito se manteve: pode-se rir no teatro muito mais do que no cinema ou diante da televisão. Muito mais, também, do que em casa: pois o público conservador, a mesma classe média ascendente a que me referi no parágrafo acima, encontra num palco de teatro o lugar de seus desrecalques, sem deixar de sentir-se bem ao participar de um "programa fino", que é ir ao teatro.

Se combinarmos e manipularmos um pouco esses dois fatores, talvez o estado atual do teatro "sério" em cartaz hoje em dia possa ser explicado. Não me refiro às peças de grande sucesso de público, como Porca miséria *ou* O mistério de Irma Vap, *ou* Trair e coçar: *estas se inscrevem nos casos acima.*

Mas estou pensando nos grandes diretores, no teatro de arte. Há, por um lado, a manipulação artística da breguice do público. Faz-se teatro respeitável em torno da vulgaridade que este público quer superar, mas ao mesmo tempo adora: Pérola, *de Mauro Rasi,* Melodrama, *de Enrique Diaz, são exemplos disto. A volta a Nelson Rodrigues provavelmente não escapa dessa síndrome.*

Por outro lado, joga-se com o desrecalque sexual de um público mais atrasado, juvenil e suburbano. José Celso repete sua revolução para os adolescentes de cursinho, que chegaram tarde e desconhecem maio de 68; seu teatro, hoje em dia, exerce poderes de revelação em âmbito periférico, julgando ainda estar no centro das coisas.

O terceiro lado, mais importante, é o que faz da experiência de ir ao teatro algo semelhante ao culto religioso, juntando para isso um público tão fiel quanto circunscrito. As peças de Gabriel Villela, montagens como O livro de Jó, *os espetáculos de Romero de Andrade Lima reelaboram, esteticamente, essa experiência meio duvidosa.*

Enquanto isso, o teatro experimental, o que vivia precisamente da "crise do teatro", foi perdendo fôlego. Gerald Thomas, que competia com o cinema e reelaborava-o criticamente no palco, enquanto narrava o fim dos tempos, procurou renovar-se no apelo farsesco, numa espécie de mal-estar humorístico. Antunes Filho recheou seu esteticismo teatral de conteúdos místicos, de buscas primordiais, pesquisas arquetípicas.

É no momento, por dizer assim, da "crise do teatro-em-crise" que Nelson de Sá se tornou crítico teatral da Folha de S.Paulo. *Lendo a coletânea de seus textos, vejo que soube, o tempo todo, evitar um erro capital: o de confundir, como muitos fizeram, aquilo que era um imenso crepúsculo com uma aurora radiante (nestes termos, Debussy referiu-se aos admiradores de Wagner). O período que Nelson de Sá retrata nestas críticas corresponde ao da decadência do teatro de vanguarda, ao fim do predomínio da imagem sobre o texto, ao fim do "fim do teatro".*

Sabendo disto, Nelson de Sá se dedicou ao exercício arriscado do prognóstico. Acertou quase sempre, nesse aspecto também. Foi um dos poucos, talvez o único brasileiro, a conhecer a obra do poeta Derek Walcott — um defensor do neoclassicismo teatral — antes que ele recebesse o prêmio No-

bel. Previu a revivescência de Nelson Rodrigues como comediógrafo, e não mais sob a máscara de autor trágico. Registrou, e defendeu, a "volta aos clássicos", a "volta ao texto".

Contra a tendência dos grandes críticos teatrais que o antecederam — Décio de Almeida Prado é sua maior "angústia da influência" — Nelson de Sá revaloriza a chanchada, o teatro desbragadamente comercial, a deliciosa breguice de muitas produções pós-besteirol. Mas, ao mesmo tempo, dirá o leitor atento, quer a volta dos clássicos, a volta do texto! Quer um novo TBC?

Não tanto. Se me for permitido fazer a crítica do crítico, acho que ele confia demais num teatro que seja, não o das encenações fossilizadas, nem o dos vanguardismos críticos, mas sim o lugar de epifanias religiosas: quer o teatro da revelação, do culto, e, por que não, do riso, da jovialidade franciscana, do auto católico, do teatro popular. O que há de por vezes falso em Gabriel Villela surge, nos textos de Nelson de Sá, como sinceridade secreta, como aspiração tímida e puramente expressa. Daí o destaque que ele dá a comediantes como Marisa Orth, Débora Bloch, Luiz Fernando Guimarães. Não que não o mereçam. Mas pode-se ver que Nelson de Sá espera, do teatro, o riso mais que a tragédia, e o que é riso, senão o conciliar-se com nossas próprias fraquezas? Algo útil para um teatro, apesar de tudo, precário como o nosso.

Mas justamente não há, nestes textos de crítica, nenhuma condescendência. Sei que Nelson, durante estes poucos anos de atividade jornalística, juntou uma quantidade enorme de inimigos na "classe teatral". Lendo o que ele escreveu, não vejo tanta agressividade, tanta provocação assim. Nas críticas mais contundentes, ele busca sempre algum fator de salvação. Mas ele faz uma coisa que ninguém sabe fazer direito, e de que ninguém gosta muito: diz a verdade. Não tem nenhuma complacência, não tem medo dos inimigos que vão surgindo.

Para quem, como eu, é também crítico de cultura, esta virtude é mais rara e invejável do que parece. Quanto a mim, já fui mais condescendente do que devia. Nelson de Sá, não. Seu livro pode ser lido como um registro das atividades teatrais no Brasil dos últimos anos, mas é também uma aula de honestidade e de percepção. As frases, sempre curtas, dão uma impressão *de pressa: é a pressa de quem tem algo de importante a dizer, de quem não doura a pílula, e que nem por isso sacrifica a elegância, a precisão do estilo. Cada texto, cada crítica, é uma proeza de concisão — ainda mais quando o que se expressa, ali, é uma esperança sem complacência: aquele misto de boa fé e má vontade que, segundo Valéry, compunha o perfil do leitor ideal. Ou do crítico ideal.*

Marcelo Coelho

"O teatro brasileiro andava aos trancos e barrancos, mas estava sempre progredindo. Agora entrou em nova fase, que pode ser de negação do que aconteceu, o que é normal em arte. Mas eu não sei bem. Por um lado, o êxito comercial é muito maior. Por outro, eu sinto uma variedade muito grande de programas. Cada companhia, cada ator visa um determinado fim. Não há uma idéia coletiva, como havia no meu tempo e facilitava muito a crítica."

Décio de Almeida Prado,
em entrevista à *Folha de S.Paulo*, agosto de 1993

Nota do autor

Esta coletânea quer refletir um instante do teatro brasileiro. Ela parte da visão de que uma nova leva de atores, autores e diretores se firmou nestes anos 90, no fim do milênio. Não tem a presunção de ser um registro completo, nem justo; acredita ser um registro verdadeiro. Acompanha os passos desta geração em toda a sua diversidade, e irregularidade. Vê em seus atores, autores e diretores o eixo do teatro brasileiro, em torno do qual tudo o mais acontece. Acompanha influências e paralelos no teatro estrangeiro. Segue a leva por onde ela esteve, no palco, cinema, em livro, até na televisão. As críticas foram, na maioria, reduzidas para ampliar a abrangência; outras reúnem duas ou mais críticas originalmente separadas. Em muitos casos, vêm ligadas a textos de apoio, também de caráter crítico, como entrevistas, perfis e panoramas do teatro. Críticas e demais textos foram publicados pela *Folha de S.Paulo,* exceto o último, base para uma palestra no festival de teatro de Londrina. A coletânea abre em meados de 1990 e segue, com adaptações, a ordem de publicação. Não foram feitas críticas de duas montagens de que participei no período, *As boas* e *Ham-let,* ambas com direção de José Celso Martinez Corrêa.

N.S.

Orlando e Fernanda Torres

A segunda estréia de *Orlando* confirma uma montagem em tom de chanchada, substituindo o humor ferino e britânico do livro de Virginia Woolf. *Orlando* é um espetáculo para rir e muitas vezes gargalhar. O maior sucesso comercial de Virginia Woolf se transformou no maior sucesso comercial da diretora Bia Lessa. A peça vem de uma longa temporada no Rio.

A reação dos puristas que não encontraram Virginia Woolf no espetáculo provocou mudanças. Foram alteradas algumas cenas, entre a primeira apresentação em São Paulo e a de agora. Nada, no entanto, que tirasse o humor algo escrachado da montagem. A peça explora ao máximo as frases de efeito da adaptação de Sérgio Sant´Anna, acrescida de muitas outras criadas pela diretora e pelos próprios atores.

Fernanda Torres, que interpreta Orlando, nega que o espetáculo não reflita o trabalho da escritora inglesa. De certa maneira o humor dela está ali, não acho que seja desrespeito com ela, diz. Ainda assim, acredita que há uma distância entre o livro e a montagem. O espetáculo, na sua opinião, funciona até mesmo com seu humor mais aberto, para retirar um pouco da reverência temerosa a Virginia Woolf .

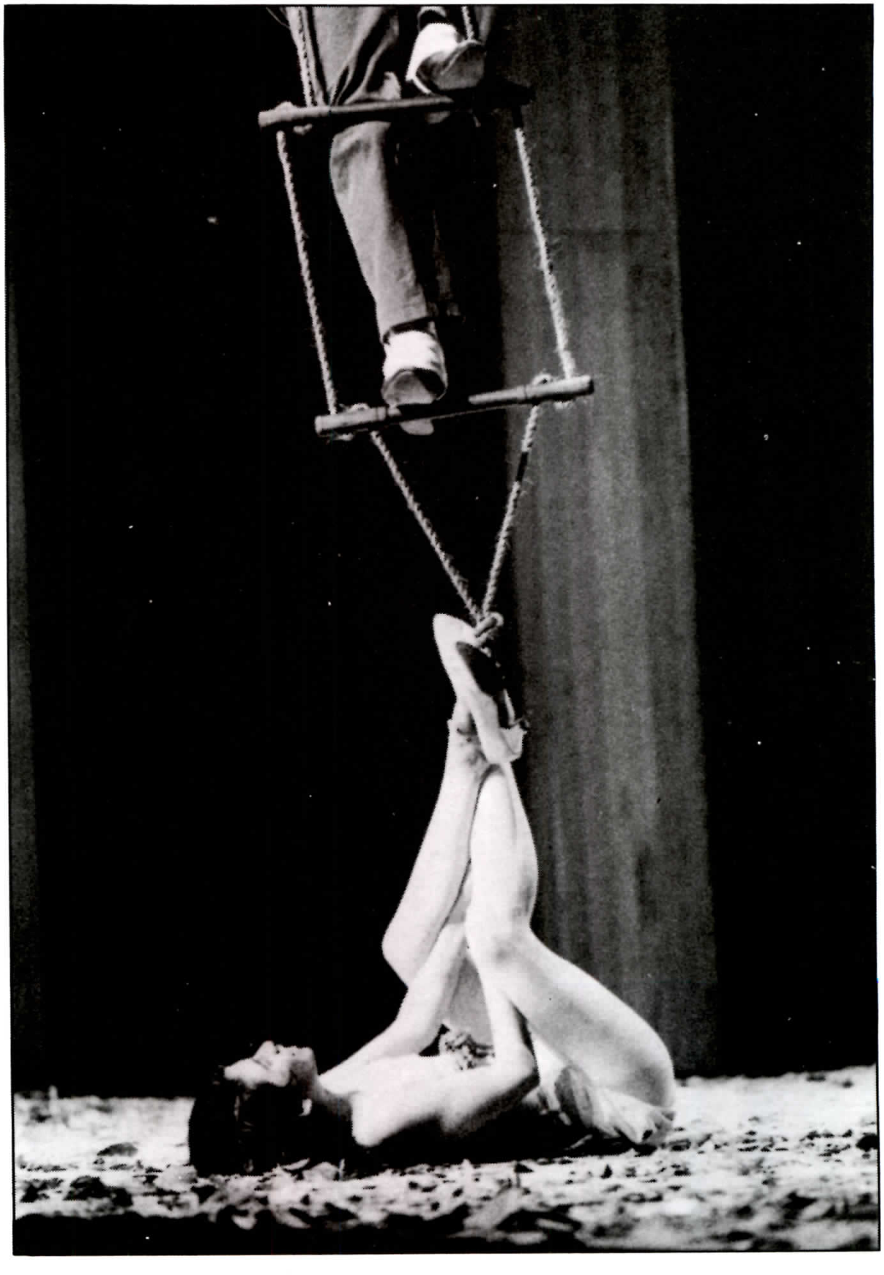
— É um bom espetáculo para perder o medo de Virginia Woolf.

A atriz cita alguns motivos que teriam levado a montagem ao resultado mais cômico, como o elenco e a própria produção jovens (não adianta eu fingir que tenho a profundidade da Virginia Woolf, diz) e o fato de estar sendo montado no Brasil (na Inglaterra seria muito mais heróico, mas o Brasil não tem herói).

O humor do espetáculo acabou se definindo com o próprio público. Fernanda Torres lembra que as primeiras platéias tinham medo de se divertir, mas que isso depois acabou. A reação quase histriônica dos espectadores no Municipal, seis meses atrás, é uma prova.

Quanto às mudanças feitas para o atual espetáculo, no Tuca, a atriz diz que trouxeram nuances maiores e, de certa forma, o espetáculo ficou mais contido. A contenção é pouco perceptível: no ensaio aberto, já havia cenas novas ou alteradas e o resultado foi — em muitas passagens — igualmente histriônico.

Fernanda Torres, na peça
Orlando



Henrique 5.º

Um irlandês quase feio, próximo do gordinho, descaradamente sem classe. Kenneth Branagh é tudo isso, mas é também o principal ator shakespeariano, hoje. O homem que seria o próximo Laurence Olivier. *Henrique 5.º*, em 1944, foi o primeiro filme de Olivier baseado em Shakespeare. É também, agora, o primeiro filme de Branagh baseado em Shakespeare.

Não há melhor peça de Shakespeare para a afirmação de um ator no cinema. Henrique é o mais chauvinista e belicoso dos heróis históricos do dramaturgo. É a última peça do ciclo histórico de Shakespeare, aquela em que a vitória inglesa é completa, masculinamente perfeita. A batalha de Agincourt, as conclamações para a luta são de uma grandiosidade irretocável.

Branagh, em contraposição quase óbvia ao *Henrique 5.º* de Olivier, humaniza o rei e a batalha. Substitui as cores e caricaturas de seu concorrente pelo realismo da lama e das lágrimas. Seu *Henrique 5.º* é um filme de ação, que mostra um rei vulnerável e mais próximo do homem comum. O Henrique interpretado por Branagh chora exageradamente, sangra pelas feridas da luta contra os franceses, é sujo e feio.

O espelho de Kenneth Branagh, em que pesem as comparações com Olivier, parece ser menos o grande ator inglês e mais um outro: o cidadão do cinema Orson Welles. Em *Chimes at midnight*, de 1966, Welles juntou as duas peças (a primeira e a segunda partes de *Henrique 4.º*) em que Henrique aparece como personagem, ainda sem a condição de *rei*; de quebra, usou passagens de *Henrique 5.º* e de outras peças. Foi em *Chimes at midnight*, na batalha de Shrewsbury, que Shakespeare teve um primeiro contato com o realismo cinematográfico. A luta foi mostrada com extrema violência, com os soldados leais ao rei e os rebeldes se engalfinhando na lama.

Henrique 5.º, versão Kenneth Branagh, está mais próximo do cinema do que do teatro. A gracinha — pouco engraçada — com o Coro, que intermedia a história guiando o espectador, pode ser considerada uma explicitação dessa opção cinematográfica do diretor Branagh. Derek Jacobi abre o filme em um estúdio moderno e, quando aparece posteriormente, é sempre como um narrador moderno.

O realismo, os cenários e personagens exatamente-como-na-época, a tomada de Harfleur com bombas e gigantismo — a direção de Branagh leva o espectador a uma história antiga, mas com a sensação de estar diante de um filme de hoje. O próprio Branagh deixou claro seu propósito, após as primeiras exibições do filme no ano passado. Disse, eu quero que este filme atraia todos os fanáticos por Rambo que existem por aí.

As adaptações de Shakespeare para o cinema, segundo o crítico Eric Bentley, sofrem de um pecado original: os cortes no texto são tamanhos que a história perde o sentido. Olivier cortou metade de *Hamlet* e um terço de *Henrique 5.º*. Branagh também cortou um terço de *Henrique 5.º*, mas, consciente de seu público de cinema, procurou suprir as deficiências que surgiram no enredo.

Para isso, foi buscar trechos de outra peça. Sir John Falstaff, um dos grandes personagens de Shakespeare e essencial para conhecer a rejeição de Henrique a seu passado mundano, é mal e porcamente citado no *Henrique 5.º* de Olivier. Na verdade, é mal explicado no próprio texto original. Branagh retoma uma passagem da primeira parte de *Henrique 4.º* e deixa a rejeição clara.

Não há qualquer dificuldade para acompanhar a história no filme de Branagh. Ele dividiu *Henrique 5.º* em três atos bem definidos: a rejeição ao passado e a afirmação como rei, depois a batalha e a vitória, e finalmente a conquista de Katharine, a filha do rei francês. Mas nem tudo deu certo nessa transposição de uma peça de 1599 para o cinema de 1989.

Kenneth Branagh, em muitas passagens, diluiu os diálogos de Shakespeare em cenas intimistas, fechando no rosto do rei ou de Pistol, sua consciência mundana. Discursos feitos para um público de milhares, como o da primeira cena, parecem querer explodir em meio aos sussurros de Branagh. Mas é Pistol quem mais sofre. De rufião, ele se transforma num personagem triste, numa vítima. No caso, uma vítima do cinema de Branagh.

Elsinore não é Shakespeare. É uma salada em que *Hamlet* entra como fio condutor. O espetáculo mistura o príncipe dinamarquês com a nona sinfonia de Beethoven, com *O processo* de Franz Kafka, com os Doors de Jim Morrison. O resultado é surpreendentemente coeso. A Cia. Coral faz o seu espetáculo mais envolvente até agora, a meio caminho entre música e drama.

Ao contrário de *Orlando*, por exemplo, em que as 20 vozes entram como simples pano de fundo para a peça, em *Elsinore* elas são o próprio espetáculo. Os membros da Cia. Coral fazem todos os personagens e se integram à história original. O repertório, um total de 20 músicas escolhidas sem maior unidade, se mescla a flashes conhecidos de *Hamlet*. O espetáculo do Tuca deixa de ser uma tragédia shakespeariana, mas não cai na pura apresentação musical.

Os atores não são profissionais. O espetáculo se ressente disso nas passagens em que exige maior diversidade dramática. É o caso de Hamlet, numa interpretação exageradamente cool e distante, quase agressiva. Os demais personagens seguem na mesma linha. Sem a música, permanecem a quilômetros do espectador.

Elsinore é o nome do castelo onde se passa a trama de *Hamlet*. A escolha do título diferente deixa clara a opção de distanciar-se da peça. *Elsinore* não é sequer uma adaptação de Shakespeare, mas um espetáculo inspirado nas suas imagens e diálogos. Parte deles, e de outras referências do teatro e da música da época, para brincar com as qualidades próprias da Cia. Coral.

A inspiração renascentista não evitou que a montagem caísse em algumas alusões modernas, por vezes modernosas. O figurino mistura roupas de bufões com ternos dos anos 30; o cenário vai do gigantismo sombrio de Daniela Thomas a uma escada simples que lembra o *Romeu e Julieta* do grupo Macunaíma. O diretor de *Elsinore*, William Pereira, parece ter escolhido de tudo um pouco, para compor o espetáculo.

Elsinore acaba cansando. Mas sempre que chega a irritação entra a Cia. Coral com uma interpretação envolvente de Bach, Beethoven ou Jim Morrison. E o espetáculo está salvo.

Temporada carioca

A televisão dá as cartas no teatro carioca. A atual temporada, saudada como a melhor em anos, é a maior prova da influência da Globo, agora também da Manchete, nos palcos do Rio. A figura pouco definida do teatrão domina, como em *A estrela do lar* e *A partilha,* deixando um espaço restrito para os trabalhos de caráter não-comercial. Os espetáculos com atores e linguagem de televisão lotam.

A Globo impõe a desorganização total do mercado, reclama Moacyr Góes, diretor de uma das poucas montagens experimentais. A desorganização ocorre principalmente em relação aos atores, divididos diante do fascínio, sobretudo financeiro, da televisão. O problema, para o diretor, é que ninguém vende só metade da alma. Na passagem dos atores pela televisão muita coisa muda, e quando voltam ao teatro o resultado é bem diverso.

Felipe Pinheiro, um dos pais do besteirol, o que rejeita e diz ser bobagem, também vê influência excessiva da televisão no teatro, mas acredita que esteja acabando. O que o ator de *A macaca,* junto com Pedro Cardoso, entende por avanço no teatro é o maior número de peças nacionais, de autores que falam de coisas atuais. No caldeirão nacionalista, junta tudo, do experimentalismo de *A bao a qu,* de Enrique Diaz, ao trabalho mais convencional de *A estrela do lar,* de Mauro Rasi.

❧

Fica comigo esta noite com Débora Bloch não é *Fica comigo esta noite* com Marisa Orth. A montagem carioca, com o mesmo texto de Flávio de Souza, substitui a delicadeza da montagem paulistana de 1988 por um espantoso eschacho, levado a extremos pela direção de Jorge Fernando. A história da mulher que passa a *última noite* com o marido morto é uma comédia triste. No Rio, mesmo quando chora, Débora Bloch provoca espasmos de riso na platéia.

❧

A estrela do lar sofre do conflito que apresenta em seu próprio enredo: uma mulher em meio à briga do filho, um projeto de dramaturgo vanguardista, e do marido, um dramaturgo decadente e comercial. A comédia escrita por Mauro Rasi é um meio termo entre o filho e o pai, não assume por inteira a sua vontade de inovar e escorrega seguidamente no teatrão. Salva-se a interpretação grandiosa e desdobrada de Marieta Severo no papel de estrela do lar.

❧

A partilha reúne quatro irmãs, interpretadas por Suzana Vieira e outras atrizes de projeção na televisão, para um longo e engraçado mea-culpa depois da morte de sua mãe. Dentre as peças que fazem sucesso no Rio, é a que se encaixa melhor como teatrão. É uma peça de diálogos e de conflito familiar. O autor Miguel Falabella chegou a ser comparado a Tchecov por ela. No tema, a comparação pode até valer; no resultado, com certeza, não.

❧

A escola de bufões não é uma peça de bom gosto. O diretor Moacyr Góes impregnou sua montagem de uma quase obsessão pelo grotesco. Dedos retorcidos, grunhidos, narizes de bruxas e porcos, roupas sujas e disformes — o espetáculo é um pesadelo que ganhou um palco. Mas é um pesadelo que sabe também ser engraçado e emotivo, um pesadelo que retrata os defeitos e aos poucos as qualidades de tudo que é novo e quer suplantar o velho.

O texto do belga Michel de Ghelderode (1898-1962), autor ainda pouco divulgado no país, trata da substituição violenta do velho pelo novo. Um mestre bufão é odiado por seu melhor aluno, que não suporta a carga de um artista superior e inalcançável e trama a sua morte com os demais alunos. Mas não o fará com um simples assassinato: recorre ao espetáculo.

A Cia. de Encenação Teatral, também dos atores Leon Góes, Floriano Peitoxo, Bel Kutner, a exemplo de montagens anteriores, usa o teatro para discutir o próprio teatro. Nesse propósito, *A escola de bufões* não se limita a registrar a inevitabilidade do novo: mostra a sua insegurança, a sua solidão e remorso diante da vitória cruel.

Galgüt (Leon Góes), o aluno preferido, não consegue tirar de Folial, o professor, o último segredo que lhe permitiria ter o conhecimento completo da arte de seu mestre. Talvez não exista, ou só exista em um recanto individual e inexplicável, a ser descoberto com o tempo. Moacyr Góes, na sua quarta montagem, com certeza está procurando.

Vem buscar-me que ainda sou teu

O diretor Gabriel Villela em São Paulo e o diretor Moacyr Góes no Rio, que são a novidade no teatro do país, escolheram temas rigorosamente iguais. *Vem buscar-me que ainda sou teu* e *A escola de bufões* tratam da inovação — que ambos representam — no teatro. A primeira peça mostra o assassinato da atriz-proprietária de um circo pela atriz mais jovem, que quer substituí-la. A segunda mostra o assassinato de um professor-bufão pelo seu melhor aluno-bufão, que quer substituí-lo.

Villela e Góes estão procurando pensar, através do palco, o que ambos vieram fazer no palco. Mais do que isso, estão mostrando de formas diferentes como se dá, no teatro e na arte, a morte do velho e a sua substituição. Villela, com *Vem buscar-me que ainda sou teu,* de Carlos Alberto Soffredini, é saudosista em relação ao velho e pessimista em relação ao novo. Góes, com *A escola de bufões,* de Michel de Ghelderode, é cruel em relação ao velho e vagamente otimista em relação ao novo.

Ambos são fatalistas; o velho é inevitavelmente suplantado pelo novo. As semelhanças ficam por aí. Villela, na sua montagem, não acredita muito no novo. Apesar de condenado à extinção, o circo-teatro de Aleluia Simões, a atriz-proprietária, é apresentado no que tem de mais positivo, a começar da pureza do ator que se forma no palco. As novas alternativas, execradas na montagem, são por um lado o nacionalismo populista e por outro o intelectualismo afetado. O teatro de Villela rejeita as duas e olha saudoso para Aleluia Simões.

Mas Villela e a sua Cia. Melodramática Brasileira, que montaram

Vem buscar-me que ainda sou teu no teatro Sesc Anchieta, acabam sendo exatamente esse novo que a montagem tanto rejeita. O diretor procurou e conseguiu unir farsa e comédia, melodrama e tragédia. Villela junta na peça o mesmo nacionalismo populista e o mesmo intelectualismo afetado que rejeita no enredo. *Vem buscar-me,* por mais que o diretor admire o circo-teatro, não é uma peça mambembe. É um filho do circo-teatro, mas um filho que — chorando — mata a mãe.

O espetáculo é impecável no retrato da Cia. de Variedades Dramáticas Aleluia Simões. Os atores, mesmo os que estréiam em montagem profissional, conseguiram uma interpretação que se equilibra bem entre o histriônico e o trágico — em uma palavra, o melodramático. As mulheres chamam mais a atenção. A peça destaca Laura Cardoso como Aleluia Simões e Xuxa Lopes como Amada Amanda, a vedete que trama seu assassinato; mas Lúcia Barroso (Virgínia) e Roseli Silva (Cancionina Song) estão muito engraçadas.

O cenário brinca com a própria idéia do circo-teatro. Os personagens, atores mambembes, têm suas casas-camarins em caixas de madeira. O palco, giratório e engenhoso, se assemelha à traseira de um caminhão. Os figurinos, sujos e feitos de trapos, completam a imagem — que não é pobre nem improvisada — de pobreza e improvisação da companhia de circo-teatro. *Vem buscar-me* é uma homenagem ao circo-teatro que desapareceu, mas não o próprio.

Pantaleão e as visitadoras

O diretor Ulysses Cruz tem um gosto particular por adaptações de escritores latino-americanos. Seu primeiro êxito em teatro foi *Velhos marinheiros,* baseado num conto de Jorge Amado; depois dirigiu *Erêndira,* do romance de Gabriel García Marquez; agora está com *Pantaleão e as visitadoras,* do romance de Mario Vargas Llosa. O escritor peruano é o mais antropofágico dos três e o espetáculo aproveita a deixa para assumir uma pós-modernidade que chega à saturação.

Cássio Scapin e
Antonio Calloni em
Pantaleão e as visitadoras

Há de tudo no palco vertical do teatro Mars. Uma piscina, uma família de gansos, um carro, uma criança crucificada, umas cinco mulheres nuas, um DJ que sobe e desce numa plataforma, um transformista, um papagaio. Ulysses Cruz, Carlos David Szlak e Jayme Compri parecem ter feito um resumo de tudo o que imaginam contemporâneo para enfiar na comédia de Vargas Llosa. O resultado é uma peça engraçada em várias passagens, mas excessiva, quase faraônica, na maior parte do tempo.

As músicas, figurino e cenário de Sinchi — o DJ — referem-se a adolescentes urbanos, mas lembram mais a modernosa *Starlight express*, peça da Broadway. Piscina e nadadores procuram lembrar Esther Williams, e lembram mesmo. As visitadoras são um meio termo entre as mulheres de Pedro Almodóvar e o escracho de Dercy Gonçalves. O projeto de Pantaleão é registrado num disquete Verbatim, mostrado ostensivamente. A líder das visitadoras, interpretada pelo transformista Condessa Giovanna Civetta, é uma inevitável referência a Divine.

A montagem, mesmo com todos os seus excessos, é bastante fiel ao romance do escritor e ex-candidato a presidente do Peru. Segue rigidamente a seqüência do livro, com a história do capitão Pantaleão Pantoja e seu esquadrão de visitadoras — prostitutas contratadas para servir o exército peruano e depois, devido ao grande sucesso, expulsas. É um romance hilariante, mas uma peça nem tanto.

Há uma adolescência forçada no espetáculo. Sinchi, um simples radialista no romance, mas um DJ negro na montagem, diz ser "um jovem do meu tempo" e toca rap contra os militares peruanos. A frase poderia ser uma descrição do que parece querer o próprio espetáculo, ser "um jovem do meu tempo"; não é, ou é apenas como uma reprodução enganosa. Mostra disso é que termina com *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, esdruxulamente transformada num manifesto pós-moderno para a América Latina.

Oberosterreich e Antônio Araújo

Oberosterreich, ou Alta Áustria, não tem exatamente um enredo. A peça do alemão Franz Xavier Kroetz é uma descrição detalhista e quase monótona do cotidiano de um casal de classe média baixa, Heinz e Anni. Na maior parte do tempo não acontece coisa alguma. O pouco de conflito que existe é uma discussão entre ambos sobre fazer ou não um aborto; a própria discussão não dá em muita coisa.

"Anni e Heinz no passeio de domingo. Tempo bom. Anni: Um dia lindo que Deus nos deu. Heinz: Domingo, né. Anni: É." Essas cinco frases são tudo o que Kroetz escreveu para a quinta cena da peça. É um exemplo extremo, mas que revela o que o dramaturgo, nascido em 1946, em Munique, queria ao escrever *Oberosterreich.* O objetivo não era um texto de ação, mas mostrar o cotidiano e as dificuldades vividas por um motorista de caminhão e sua mulher.

É um texto super-realista, descreve o diretor Antônio Araújo. Sua opção foi levar o cotidiano, o realismo do texto ao limite, a começar do cenário. Toda a peça se passa em um canto da casa que seria o lugar por excelência do dia-a-dia de Heinz e Anni. Uma cena em um sanitário masculino, assim, acabou cortada. Toda a conversa (e as incontáveis pausas, os silêncios exigidos por Kroetz) se passa dentro de casa.

As pausas de Kroetz são geralmente apresentadas como uma das qualidades singulares de suas peças. O crítico alemão Henry Thorau brinca que os italianos interpretariam uma das primeiras peças de Kroetz em dez minutos. O mesmo vale, diz ele, para os hispano-americanos: são naturalmente mais comunicativos do que as pessoas da Europa Central e do Norte.

Antônio Araújo, mesmo tendo a alternativa de alterar o texto, resolveu manter a peça com poucos cortes. Os silêncios permaneceram. De todo modo, *Oberosterreich* já é de uma fase intermediária de Kroetz, quando ele se aproxima dos diálogos. Um deles, extraído de *Oberosterreich:*

"Heinz: Você é feliz?

Anni: E por que não haveria de ser?

Heinz: É mesmo. (faz que sim) (pausa) Que é que você fazia, se eu naquela altura não pegava você? (ri)

Anni: (ri) Ora, encontrava um outro. (pausa)

Heinz: Acaba com qualquer ilusão. (pausa)

Anni: Por quê?

Heinz: (sorri) Porque a gente quer ser o único, que mais.

Anni: Por que você não é o único? (pausa) Você já é o único. (pausa)"

Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor, do teatro da morte, morreu. O diretor, dramaturgo, cenógrafo, artista plástico e incansável autor de manifestos teatrais assistiu sexta-feira a um ensaio de sua última peça e morreu. Estava no teatro Cricot 2, que fundou em 1956 e a partir do qual criou uma obra teatral singular. Polonês nascido há 75 anos em Wielopole, ele morou e produziu a maioria de suas peças em Cracóvia, no Cricot 2. É, ao lado de Jerzy Grotowski, o maior nome do teatro polonês.

O teatro da morte, de 1975, foi o principal dos 13 manifestos escritos por Kantor e será provavelmente a razão por que ele será lembrado. Foi com base nas idéias desse manifesto — que diz que só é possível espelhar a vida no teatro através da morte ou do nada, da falta de mensagem — que ele montou naquele ano *A aula morta*, sua peça mais conhecida. Também já traduzida como *A classe morta*, apresenta uma dezena de idosos na sua antiga sala de aula, procurando pateticamente retornar à infância.

Como registra o crítico Daniel Gerould, no teatro da morte desenvolvido por Tadeusz Kantor dominam o tempo, a memória e a interpenetração de vida e morte — e o próprio Tadeusz Kantor aparece como um mestre de cerimônias na sessão espírita.

Kantor começou a entrar em suas peças, sempre no papel do diretor ou autor de teatro, ou seja, ele próprio, bem antes de *A aula morta*.

Desde 1967, quando soltou o manifesto Teatro Happening e peças como *A galinha d´água*, não saía do palco. Mudava a apresentação no meio, dava opiniões, orientava os atores. Essa interferência foi repetida depois por um sem-número de diretores no mundo todo. Kantor explicava a sua presença no palco dizendo que ela quebrava a ilusão.

Atores e texto, nos espetáculos de Tadeusz Kantor, tinham pouco a ver com o que se costuma pensar de atores e texto em teatro, daí a singularidade de sua obra. Os primeiros eram vistos quase como parte do cenário, como manequins. Era isso o que defendia *O teatro da morte*, falando abertamente em bonecos de cera. O segundo, o texto, era visto como um objeto, um componente a mais do espetáculo e não o fio condutor.

Gerald Thomas e Bete Coelho, *Fim de jogo* e *Morte*

Gerald Thomas cansou de Gerald Thomas. Cinco anos depois de *4 vezes Beckett*, volta ao mesmo Beckett e tenta mudar. Essa mudança, com *Fim de jogo*, resulta em jogar fora muito do que começou a ser classificado e copiado como o estilo Thomas. Acabou a escuridão, a cenografia negra, acabou a fumaça, acabou o filó, como ele chama, que separava palco e platéia, diretor e espectador.

"Eu nunca fiz peça para o público, mas agora o cuspe pode atravessar e acertar a testa do espectador; se tiver sorte, pode acertar a língua." Está montando *Fim de jogo* com esse objetivo: aproximar-se da platéia, não se esconder mais do espectador. Em vez do black-out de todos os espetáculos que montou até agora, faz um trocadilho e diz querer o white-out. *Fim de jogo* tem cenário quase branco.

A mudança não fica na cor. O diretor resolveu meio que deixar de lado a confusão que provocava; como diz, deixar de lado a coisa de mistificar para a platéia o que acontecia no palco. Isso significa, na prática, limitar a edição de cinema, entrecortada, característica das montagens. Quem assistir *Fim de jogo* vai entender melhor, não apenas Beckett, mas o próprio Thomas. Pelo menos é o que ele imagina — e quer — que aconteça.

Isso acontece não só em *Fim de jogo,* mas também em *Morte* (ou "Movimentos obsessivos e redundantes para tanta estética"), que escreveu. Ele brinca que as peças, em vez de sinfônicas, estão mais sambísticas. Em *Morte,* não faz intervenções retóricas: comanda, com uma caixa de repique, um samba de avenida cantado-falado por Bete Coelho. O samba, tocado com toda a Cia. de Ópera Seca, é quase um manifesto, ou um desafabo. Um trecho:

"Talvez por conselho dos deuses/ Ou remédio dos homens/ Convoco/ Uma nova geração de criadores/ Que se afunilem/ E se intoxiquem/ Mas ouçam o lamento das cidades/ E se estrangulem/ Mas achem a geometria/ De um parangolé brasileiro/ Ou uma capa de chuva/ Que chova sobre a nossa poesia/ Que inunde essa Europa interna/ Que mais parece um útero estéril/ Que não faz nascer de verdade."

❧

Bete Coelho, em quatro anos de trabalho com Gerald Thomas, finalmente vai ver o público. O que houve foi uma necessidade de romper a tela, fazer um buraco, acabar com a névoa, diz. Um cansaço do preto. Em *Fim de jogo* ela interpreta Hamm, trocadilho de Beckett com ham-actor, ator canastrão. Bete Coelho é o canastrão no palco, oprimindo Clov, ou clown, palhaço, seu dependente e empregado.

Quando chega ao esgotamento do trabalho, você pára, você reflete, diz ela, procurando explicar as mudanças encontradas na nova peça. Ter abusado de tudo, repete, ter esgotado tudo. Bete Coelho acredita que o trabalho que vinha fazendo estava chegando ao limite da mesmice. "Já se padronizou esse negócio, agora deixa para os outros." O que vai acontecer, a partir daí, ela ainda não sabe.

Continua atuando na forma de interpretação que desenvolveu com o diretor. "Não é nem realista nem naturalista, é realidade, é o que seja verdade para o ator." Além disso, não há muitas certezas. A estréia de *Fim de jogo* será uma grande surpresa, acredita, porque pela primeira vez vai olhar para a platéia. E não só olhar: em *Morte,* que está em ensaios, chega a se sentar entre os espectadores, integrando-se à platéia.

Morte

Gerald Thomas não morreu em *Morte*. Quase tirou o filó, quase fez um cenário claro, quase fez uma peça com texto; no fim, não fez nada. Mas é um espetáculo primoroso sobre o teatro num beco sem saída. Ou melhor, sobre Gerald Thomas num beco sem saída. Ou sobre a arte e a história num beco sem saída. O diretor foi buscar Hamlet — a peça é quase uma versão — para falar sobre um número quase infinito de coisas.

Todo o mundo já analisou ou psicanalisou *Hamlet*. Freud comparou Hamlet a Édipo, e Gerald Thomas foi atrás. *Morte* trata do pai quase o tempo inteiro, da morte do pai. É uma espécie de leitmotiv wagneriano, de fio condutor para falar sobre política, arte, sexo. O personagem central, chamado de Você — sendo obviamente Eu — se transforma durante o espetáculo numa pessoa comum, num escultor, num rei, num filho, em Hamlet.

Não deixa de ser uma forma fascinante de tratar *Hamlet*. Dá margem a todo tipo de associação no palco, por palavras, imagens, música. Entre um camelo de Robert Wilson e uma escultura embrulhada de Christo, o diretor vai falando sobre o pai que torna a arte imutável, pronta, "embrulhada" para os filhos; mas tudo sempre ambíguo. "Pai, eu só queria te agradecer por ter interpretado tão bem por esses anos todos", diz o diretor, em off, durante o espetáculo.

No meio da peça um personagem declara, de forma ainda mais ambígua: "Não tem mais em quem atirar. Vive-se um tempo de trégua." Para Thomas, assim como para Francis Fukuyama, para quem a história acabou e o capitalismo venceu, não há mais pais para matar. A história, a arte, o teatro, tudo acabou. Thomas contradiz, assim, muito do que fala no resto de *Morte*. Uma confusão já conhecida de outras peças.

Para acompanhar a confusão do teatro de Thomas não bastam esquematismos, como o da explicação edipiana de *Hamlet*. *Morte* não fica na relação pai-filho. Goethe, autor da outra grande tragédia moderna, *Fausto*, fez a análise do príncipe dinamarquês que serve de ajuda: Hamlet era um homem incapaz de agir porque pensava demais, não se resolvia. O Hamlet de Gerald Thomas, ou melhor, o próprio, é assim.

Morte é uma grande contradição. Cinco anos depois de *4 vezes Beckett*, Gerald Thomas não é mais filho de ninguém. Como diz o personagem, "não tem mais em quem atirar". O diretor agora é o próprio alvo. Tem nos seus calcanhares filhos que formou e que o deixam exasperado; são eles que estão preparando as armas para derrubar Cláudio, e nenhum parece perdido em remorsos. O diretor romeno-americano Andrei Serban, esta semana em São Paulo, dizia que ninguém é enfant terrible para sempre. Referia-se a Thomas, e estava certo.

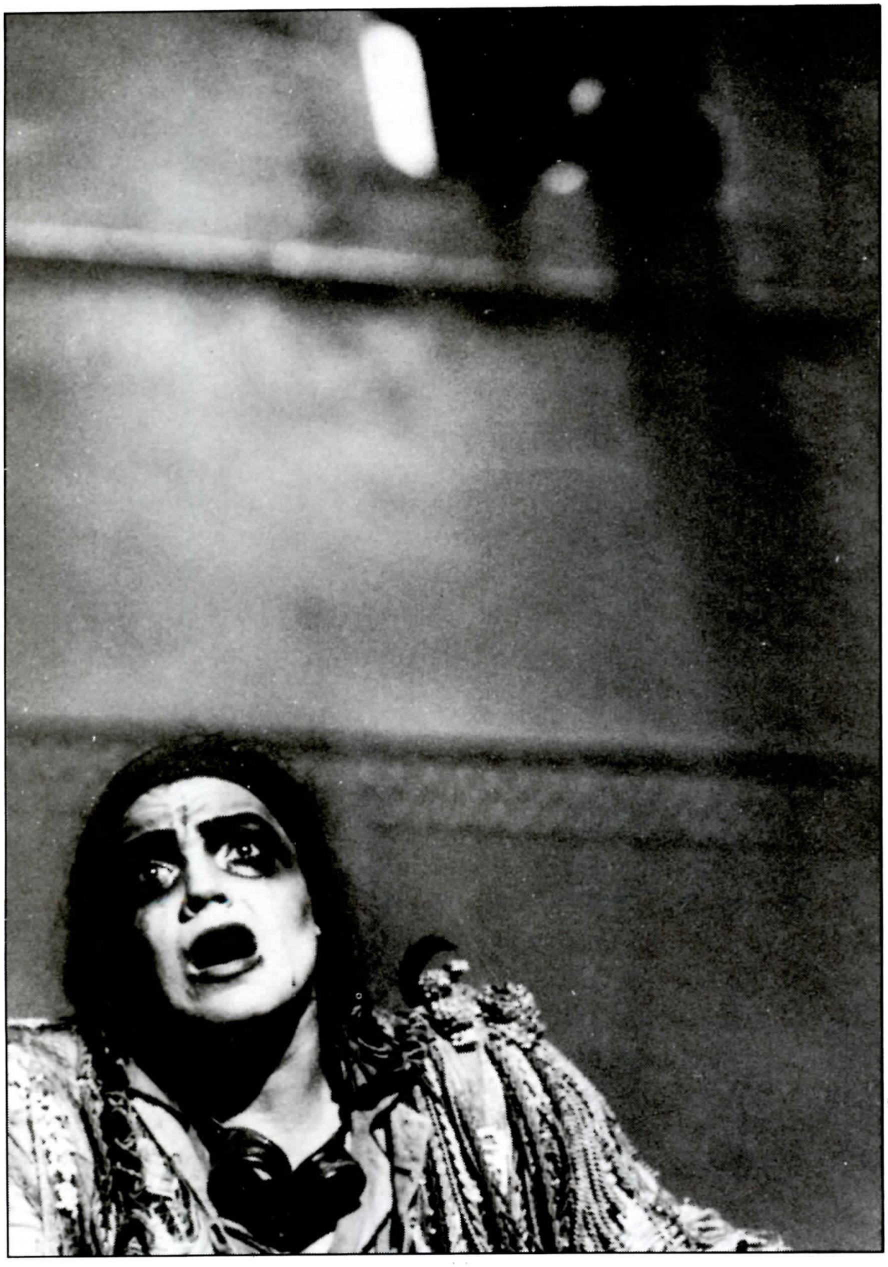
Morte surgia como uma tentativa de Gerald Thomas de matar tudo o que fez e seguir em frente como antes. Não matou, mas segue em frente. *Morte* não marca historicamente o teatro brasileiro como *Um processo* marcou, mas é Thomas. Ainda que o próprio diretor afirme, conscientemente, no samba final: "Eu estou cego. Estou cego de verdade."

Fim de jogo

Bete Coelho livrou-se de Gerald Thomas. *Fim de jogo* mostra o ritual de separação entre o submisso Clov e o cego Hamm. Mostra também o ritual de sublimação da atriz e do diretor. É um espetáculo, este sim, livre de maneirismo cênicos. Não é mais um teatro único como queria o diretor, mas tira o fôlego. Montado pelo diretor só para Bete Coelho, joga a atriz para o primeiro plano, e ela mostra a que veio.

A interpretação feminina no teatro sempre foi fascinante. Brecht escreveu sobre Helene Weigel. Pirandello sobre Eleonora Duse. Shaw, nada monogâmico, sobre Janet Achurch, Florence Farr, Elizabeth Robbins, Marion Lea. Gerald Thomas deveria escrever sobre Bete Coelho. Preferiu montar *Fim de jogo*, peça cujo personagem central, Hamm, é um sonho para todo ator, a exemplo dos personagens shakespearianos.

Bete Coelho, em *Fim de jogo*, tem pela primeira vez uma chance de se



Bete Coelho em Fim de jogo

comparar. As demais peças de Thomas, inclusive *Morte*, também em cartaz, prendem os atores num redemoinho de imagens e frases soltas, um redemoinho que é a cara de Thomas. Em *Fim de jogo*, o diálogo de Beckett expõe Bete Coelho como uma atriz qualquer. E ela dá certeza, para quem ainda não tinha, de que não é uma atriz qualquer.

A atriz e o diretor desenvolveram um "método" de interpretação que ela define com nem realismo nem naturalismo, mas verdade. Não é um método. É uma forma de interpretação que Orson Welles, o diretor de *Cidadão Kane* e um dos maiores atores shakespearianos da primeira metade do século, já definia como o que há de mais perfeito em teatralidade. Faz com que a irrealidade de uma peça seja verdadeira.

O exemplo de Welles não era uma atriz, mas um ator: James Cagney. Thomas cita outro: Peter Lorre. Bete Coelho acrescenta à genialidade desses dois o seu próprio fascínio. É uma atriz que salta do caricato para o trágico, para o humor, para o escatológico, sem perder por um instante o domínio do personagem. Nos "bifes" finais, longos discursos, quase duas horas depois de iniciada a peça, não se respira na platéia.

Conta a lenda que Hamm foi um trocadilho simpático de Beckett para ham-actor, ator canastrão. Se foi, não poderia ter melhor intérprete no Brasil. O desempenho de Bete Coelho nega a contraposição — stanislavskiana, simplista — que se faz entre o grande ator realista e o pequeno ator canastrão. O Hamm de Bete Coelho não se encaixa em nenhuma das categorias; no limite, mostra que são mero formalismo.

Essa comparação e crítica ao realismo é direta, com Giulia Gam na peça. A atriz está perdida em cena. Não se amoldou ao diretor e, através dele, a Beckett. Responde mecanicamente às marcações no palco e parece estar sempre um passo atrás na história. Tenta ser realista, com um personagem absolutamente irreal. Não consegue ser clown como o seu Clov, outro trocadilho, exigiria e está longe de ser um bom escada.

Mas o confronto em cena, o jogo, é de Bete Coelho com Gerald Thomas. A atriz faz em *Fim de jogo* o seu espetáculo pessoal. Não se prende a rodopios, a sons guturais e efeitos de imagem. Gerald Thomas lhe deu isso de presente. Dirige pela primeira vez, num plano mais contido, uma peça de encomenda para uma grande atriz.

Daniela Thomas, *Fim de jogo* e *Morte*

Daniela Thomas, cenógrafa com trabalhos antológicos como a Trilogia Kafka, agora quer o cenário a serviço da ação. Nas suas palavras, acabou a geografia e começou a gramática. Nessa gramática há o escatológico, o óbvio, o infantil. O objetivo é chegar no espectador. Ela ensaia *Morte 2*.

❧

Escatologia — O importante não vai ser a cenografia. Ela era primordial. Não é mais o caso. A gente está trabalhando muito nos figurinos. Fazendo verdadeiros monstros de informação. Antes eu me preocupava muito em ser sutil, em ser delicada. Agora é o contrário. Agora está escatológico. Vai ser uma coisa mais óbvia, mais agressiva, mais caricata.

Vício de estilo — Eu comecei a ficar viciada no meu próprio estilo. É uma coisa muito curiosa. Você vai se acertando nas suas formas e fica difícil se superar, e eu estou louca para fazer isso. Estou tentando. O objetivo é esse: ser direto como um soco na cara. Nada de sutileza. Porrada mesmo. Muita nudez, muita tripa, muita boceta.

Kitsch — A Eliana Carneiro, atriz na peça, carrega as nuvens com ela. Um manto de céus, de nuvens que passam. Uma coisa que seria talvez até teatro infantil... mas é agressivamente kitsch. Outra carrega milhões de bonecas. A roupa é feita dessas bonequinhas da 25 de Março, sem cabeça. Outra carrega uma roupa só com câmeras de pneu.

Repetição — *Morte 2* é o começo de uma coisa que está latente em mim e no Gerald (Thomas). A gente estava vivendo um desconforto, uma antipatia consigo mesmo. Fazia uma coisa e dizia, "porra, eu já fiz isso mais de mil vezes".

Crise — O curioso de *Morte* e *Fim de jogo* é que foram os espetáculos que menos nos satisfizeram, justamente por estar representando a crise. Mas agora estamos a caminho. Eu tenho uma expectativa. É lógico que a gente ainda está em processo de criação. Então, eu não sei dizer se eu vou conseguir suceder, já, com tão pouco tempo.

Fim do cenário — Eu acho que os cenários vão desaparecer. Vão parar de ter conotação. Vão estar a serviço da ação. Agora a gente é gramática. Antigamente, era muito espaço, era geografia.

Pós-concreto — O Gerald está trabalhando numa forma diferente de estimular a relação com a platéia, através da narração. Eu chamo de fase pós-concreta. Ele está procurando falar e apresentar a intimidade do personagem de uma maneira que as pessoas... de haver algum tipo de compactuação com o espectador, um ser sagrado.

O cobrador

Muita coisa não combina em *O cobrador*, no teatro Sérgio Cardoso. A mistura de quadrinhos com o engajamento político de Rubem Fonseca, por exemplo. Ou a mímica com o automóvel. Ou o cenário colorido com a fumaça. Tudo parece correr contra a peça. A própria transposição de uma suposta linguagem de quadrinhos para o teatro soa artificial, quando não simples modismo. Mas o espetáculo, estranhamente, funciona.

Grande parte disso deve ser creditada à direção de atores, de Beth Lopes, e aos próprios atores. A montagem mostra um cuidado extremo com o detalhe. Cada movimento dos personagens parece milimetrado, a ponto de causar medo de que uma falha coloque tudo a perder — um tombo, o carro morra, a roupa rasgue. Mas nada disso acontece, e a peça começa e termina mostrando toques de perfeição, sobretudo nos gestos.

É no cobrador, personagem dividido em dois na peça, que se nota maior virtuosismo. Os dois atores combinam movimentos quando estão juntos, depois alternam a presença no palco, numa brincadeira que parece interminável, mas que não chega a cansar. Um deles, Lui Strassburger, consegue unir a mímica exagerada, ostensiva da peça com uma interpretação que beira o realismo. O resultado impressiona.

Mas a história incomoda. *O cobrador* é um conto excessivamente engajado de Rubem Fonseca. O personagem principal se revolta e sai a campo matando quem aparecer pela frente. Está "cobrando" dívidas sociais de um país em que as dívidas sociais são infinitas. Nenhum problema. Mas misture isso com história em quadrinhos, com caretas e gestos padronizados, com gagues visuais, e o que era tragédia passa a provocar gargalhadas.

É isso o que *O cobrador,* a peça, faz na maior parte do tempo. A principal vítima, um mesmo ator que interpreta os vários personagens que são mortos, entra e sai de cena provocando espasmos de riso na platéia. O conto acaba servindo mais como uma fonte de cenas plasticamente agressivas, quase como um pretexto para a "mise-en-scène". A distância entre a história original e o espetáculo é gritante.

O cobrador parece ter procurado o escritor certo, a linguagem certa, a fumaça certa, o que é irritante; mas isso não chega a esconder suas qualidades. Por baixo do experimentalismo formal e esquemático, *O cobrador* tem grandes momentos de invenção.

Algemas do ódio

Marisa Orth vende a alma em *Algemas do ódio.* O título é de uma não-paródia da televisão, em cartaz no Rio. Deveria ser uma crítica ácida à telenovela, mas é só uma comédia boulevard, antes uma exaltação cômica do que um ataque à televisão. A atriz, que fez *Fica comigo esta noite´* em 1988, deixou o teatro pelas novelas e agora volta numa peça que é mais novela do que teatro.

Marisa Orth é uma Marília Pêra com menos de 30. *Fica comigo esta noite,* montada em São Paulo pelo autor Flávio de Souza, foi sua primeira peça profissional. A sua interpretação era impressionante, num quase monólogo que misturava cuidadosamente tragédia e comédia. Pelo que tinha de comédia, ela foi descoberta na peça e entrou direto na novela das oito.

A volta ao teatro, dois anos depois, é frustrante. Marisa Orth, em *Algemas do ódio,* mostra que aprendeu a fazer cenas inteiras como quem escova os dentes, ou dirige um carro, assiste televisão. A atuação na peça é, na maior parte do tempo, mecânica e desapaixonada. Limita-se a repetir piadas do texto, que por vezes recorre ao que há de mais grosseiro e óbvio nas chamadas comédias populares.

Mas Marisa Orth tem repentes de qualidade em *Algemas do ódio.* Consegue emocionar com uma simples frase melodramática, consegue fazer rir com sua agressividade e seus movimentos patéticos no palco, e não apenas com os palavrões fáceis do texto. É o que salva, se é que chega a tanto, parte do espetáculo. No restante, *Algemas do ódio* é uma versão mais apelativa da própria televisão.

A peça explicita isso no final. Marisa Orth, depois de uma longa cena de melodrama, olha para a platéia e diz: "Mas quem é que escreve essa merda". Não se refere só à telenovela que estava gravando, mas à peça, ao texto da peça. É uma crítica e uma autocrítica, e ambas muito isoladas na montagem. Outro trecho, um diálogo, mostra o que a montagem tem em mente. "A televisão tiraniza a vida da gente", reclama um personagem. "Mas também dá alegrias", reage outro, sério.

Marisa Orth, na peça, é um dos quatro atores às voltas com a gravação da telenovela *Algemas do ódio.* Faz a estrela Helena, que contracena com o também estrela Gabriel Neto, de José Wilker, e o ex-modelo Gilson, de Miguel Falabella. Luiz Abreu faz personagens como o faxineiro Nereu, o maquiador Paloma e a camareira Zefa, referências para a peça expor preconceito, inclusive racial.

Para Falabella, que adaptou o texto original, a diferença da produção brasileira para a americana é que as telenovelas brasileiras têm atores melhores do que as soap-operas americanas. Isso explica por que a peça não chega a ser uma crítica à telenovela. É antes a apresentação falseada do que seriam os bastidores, engraçados, vivos, fascinantes, de uma telenovela global.

A bao a qu e Enrique Diaz

A bao a qu tem um linguajar todo próprio, com palavras inventadas e sem sentido. O título *A bao a qu* (pronuncia-se abauacu) foi tirado do *Livro dos seres imaginários,* do escritor argentino Jorge Luis Borges. Vem de "abajo aquí" e designa um personagem preso ao primeiro degrau de uma escada que leva a uma vista maravilhosa. A gente fala desse primeiro degrau, dos que estão aqui embaixo e não no Nirvana, descreve o diretor e roteirista — não há como falar em autor — Enrique Diaz.

A ligação com Borges pára por aí. A peça não é uma adaptação. Ela usa a idéia inicial para mostrar o que os "abajo aquí" fazem ou podem fazer. O jogo criativo é tudo o que faz essa vivência aqui embaixo. A peça é o jogo, com cenas-clichês como a do gângster (todos balbuciando algo parecido com o inglês), a do realismo italiano (balbuciando italiano) etc.

Parece confuso, mas Enrique Diaz jura que não é. "A gente trabalha com a incompreensão, mas também com a sedução." A sedução é feita numa espécie de brincadeira com o espectador, que entende a confusão do palco em função das repetições, dos clichês, do humor. Não há uma trajetória linear, mas os personagens e os objetos (pneus, cadeiras e tijolos, basicamente) de uma cena voltam nas outras.

O espetáculo é rítmico, musical. A idéia não é encher o saco das pessoas, garante Enrique Diaz, para quem a sua peça, ao contrário das peças de Gerald Thomas, tem um âmbito bastante restrito e inteligível. "Eu fico sempre pensando no espectador, é um universo fechado que aproxima a peça um pouco mais do público."

Filho de uma professora de letras e de um PhD em comunicações, Enrique Diaz diz que o espetáculo trata muito da linguagem, ainda que não utilize muito a língua. Aqui e ali aparecem algumas frases mais ou menos definidas, mas toda vez que se fala em português é com poesia concreta. Diaz vai além: é um teatro concreto, apesar de não poder usar a expressão.

Eu adoro poesia concreta, adoro os irmãos Campos, diz. "Um lance de dados", de Stéphane Mallarmé, é uma outra grande fonte do espetáculo, além de Borges. Foi o primeiro poema concreto e é muito a estrutura da peça. Uma frase do poema, "um lance de dados jamais abolirá o acaso", é repetida ao longo de toda a apresentação.

A peça, no teatro João Caetano, tem como personagem central um diretor, um "criador". As cenas que tratam mais claramente da linguagem estão ligadas a ele. É esse "criador" que diz, a certa altura: "Agora a frase é seu objeto. Você, sujeito, ordena." No palco, várias cadeiras como que formam palavras e uma frase. No final, esse segundo personagem começa a balbuciar as primeiras palavras.

A bao a qu

A bao a qu brinca com a criação. Mal começa e já se vê uma correria no palco. Seguem-se tijolos voando, pneus passando desordenadamente, cenas disparatadas misturando-se umas às outras, gritos, tapas. A peça de Enrique Diaz é uma zona; é hilária. Nem mesmo uma língua definida a peça tem, nem mesmo uma só não-língua. O tema, se é que existe algum, ou apenas um, é exatamente esse, o caos. A forma, também uma figura de presença duvidosa na peça, é a da farsa.

A bao a qu, com tudo isso e um pouco mais, talvez seja o melhor espetáculo em cartaz em São Paulo. Está longe de ser uma montagem hermética, intransponível. Brinca com a própria criação em teatro e literatura. Tem um personagem claro que é o "criador", o diretor. O que acontece no palco é o que acontece na cabeça desse personagem que está tentando inventar, criar alguma coisa. Os de-

Cena de A bao a qu

mais personagens, os A bao a qu, são os seus bonecos de moldar.

A peça — ou o personagem-diretor — nega a si mesma o tempo todo. Cria uma cena, salta para outra, mistura as duas. O resultado é quase sempre muito engraçado. Como diz o prefácio de *Um lance de dados* (Un coup de dés), o poema de Mallarmé que é o subtítulo e a maior inspiração da peça, evita-se o relato. Ou ainda, como não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos, mas de "subdivisões prismáticas da idéia, (...) a ficção assomará e se dissipará célere".

A peça segue as recomendações à risca. Não há, em momento algum, traços sonoros regulares. O personagem-diretor fala em versos concretos. Os demais balbuciam, dependendo da cena, alguma coisa parecida com o francês, o alemão, o chinês etc. Como as cenas se misturam, a peça mais parece uma Babel. É dessa Babel que começa aos poucos a escapar um personagem, que vai aprendendo a língua articulada, o significado das palavras.

É a interpretação mais tocante do espetáculo, do ator André Barros. Seu personagem é uma criação, um filho preferido do personagem-diretor. No conto original de Jorge Luis Borges, a outra fonte da peça, o A bao a qu (de "abajo aquí") está preso ao pé de uma escada e só consegue subir quando acompanha alguém "evoluído espiritualmente". Pode chegar ao alto da escada, onde há uma sacada e uma vista maravilhosa. O A bao a qu de André Barros consegue. Não sobe escada nem vê coisa alguma; ele apenas começa a falar.

Esses diversos temas entram na peça paralelamente a muitos outros. Confundem-se entre eles. Da mesma forma, confundem-se as "línguas", os personagens vividos pelos personagens, os pneus, tijolos e cadeiras do belo cenário. Nessa confusão interminável, tudo é inesperadamente simples.

Com *Nova velha estória,* Antunes Filho inventou o teatro óbvio. O diretor escolheu uma história que todos conhecem, recorreu a uma interpretação psicanalítica que todos entendem, criou imagens de simbologia curta e grossa. Seu espetáculo tem a sutileza de um porrete. Antunes é um homem com uma missão, e sua versão de *Chapeuzinho vermelho* é quase um panfleto. O diretor, com 40 anos de teatro, chutou glórias passadas e saiu a campo contra o teatro ininteligível, de imagens e gelo seco.

É uma peça de alto risco. Mais de uma hora de grunhidos, de relacionar vermelho com menstruação, de gestos exageradamente simples. Não é uma peça que se recomendaria a um amigo. É curta, mas parece interminável. Ainda assim, é um espetáculo de grande coragem, uma tentativa cega de buscar algo diferente do que hoje predomina no teatro brasileiro.

Nova velha estória é, por assim dizer, o fundo do poço. Depois de cinco anos de Gerald Thomas, era preciso uma "terra arrasada" para mudar. O próprio Thomas tentou isso com *Morte,* espetáculo contido, apesar do título. A peça de Antunes Filho é um novo passo nessa direção. Um espetáculo mais para destruir do que para apontar alternativas.

É uma negação do próprio Antunes. O diretor vem de uma montagem conservadora de dois textos de Nelson Rodrigues. *Paraizo zona norte* tirou tudoque podia do grande autor brasileiro, que assustou o teatro há quatro décadas. Foi talvez a mais trágica, "essencial" montagem do ciclo que Antunes abrira com *Macunaíma,* de 1978.

Nova velha estória não é trágica. Também não é um emaranhado hermético de imagens deslumbrantes, mas um jogo de cenas claras, diretas. Tudo se refere ao que já se viu um dia, no teatro ou nos irmãos Grimm; a interpretação psicanalítica, via Erich Fromm, Bruno Bettelheim, Marie-Louise Von Franz, também não é novidade.

Talvez seja por isso que o espetáculo irrite. É difícil não gostar de *Chapeuzinho vermelho,* com a história da menina que leva docinhos para a vovó e tem de enfrentar o lobo mau. Mas o próprio Bettelheim, uma das fontes declaradas de Antunes, diz que o valor do conto de fadas para a criança é destruído se alguém detalha os significados.

A platéia, ainda que de adultos, não consegue ver com prazer *Nova velha estória* e toda a sua explicação de *Chapeuzinho*. Bettelheim, no mesmo texto que escreveu sobre o conto, reclama que na versão de Perrault para a história — anterior aos Grimm — fica óbvio que o lobo não é um animal ávido, mas uma metáfora, que deixa pouco para a imaginação do ouvinte.

O que Antunes Filho faz é exatamente isso. Não deixa quase nada para a imaginação. É explícito ao ponto do insuportável. *Nova velha estória,* no teatro Sesc Anchieta, não é uma peça para espectadores: é para o próprio Antunes. Ele jogou no palco uma pergunta sobre o que deveria fazer e ficou tentando respostas. Não encontrou, mas teve a coragem de deixar a pergunta no ar.

A partilha

A partilha é um exemplar do besteirol arrependido. Junta-se a espetáculos como *Solidão, a comédia, A estrela do lar* e *Fica comigo esta noite,* na versão de Jorge Fernando, para criar um movimento ou algo semelhante no teatro comercial brasileiro. O besteirol ficou velho, foi para a televisão e deu no que deu.

Não se consegue mais rir sossegado no teatro. É preciso longas pausas para tristeza; a força da comédia se diluiu na tragédia doméstica. Não é à toa que *A bofetada,* um besteirol baiano que estréia semana que vem em São Paulo, fez tanto sucesso no Rio. A comédia carioca perdeu a graça, e ainda tem muita gente querendo rir.

A partilha, na montagem que chega a São Paulo, no teatro Jardel Filho, está mais caricata, mais exagerada nas passagens cômicas. No Rio, quando estreou, era um teatrão incontido. A história das quatro irmãs que se reúnem no velório da mãe e, depois, na partilha dos bens e lembranças ganhou agora uma versão menos antiquada. Mas continua tentando emocionar às lágrimas.

Miguel Falabella, que ajudou a sustentar e renovar o teatro brasileiro com o besteirol, tem pouco a oferecer com *A partilha.* Se queria uma tragédia, que escrevesse uma. Parece ter qualidades, ou carpintaria, para isso; é o que *A partilha* indica. Mas também parece ter medo. Escorrega no palavrão fácil, no personagem ridículo, na emoção cortada para não espantar o público.

O espetáculo foge diante do menor risco. Corta o riso solto com a dor e a dor com o kitsch, e assim por diante. Transforma o caixão da mãe morta em sofá da sala. É uma peça que teme a si mesma; não consegue deixar transparecer e se desenvolverem os personagens, as diferenças e conflitos que deveriam ter e, na verdade, só fingem que têm.

Da primeira à última cena, o que se vê no palco é uma fraternidade de sonho. *A partilha* não traz um confronto real nem no limite da partilha de bens, ou nas traições sexuais, ou nas agressões. Tudo se resolve com uma piada curta ou um andar desajeitado. O andar desajeitado provoca risos, que são logo sufocados por uma ameaça de conflito, por sua vez também logo esvaziada.

As atuações se perdem nessa indecisão. Suzana Vieira e Arlete Salles, que fazem a mística Regina e a nova rica Maria Lúcia, ainda respondem com competência pela comédia. Thereza Piffer, a homossexual Laura, e sobretudo Yoná Magalhães, a dona-de-casa Selma, não conseguem se encontrar na tragédia dos personagens. Entram como contraponto.

Três das atrizes têm presença constante na televisão, e isso também se reflete na peça. Maria Lúcia carrega muito do personagem que Arlete Salles interpreta numa novela. Selma, com Yoná Magalhães, idem. A montagem de Falabella — a começar do elenco, mas também na direção e no próprio texto — escolheu um caminho de aproximação e até justificação das novelas. O diretor fez uma peça sem riscos, que não fere a emoção ou a bilheteria. O resultado foi um espetáculo de teatro à altura da televisão.

Dramaturgia clássica

O teatro cansou da imagem e agora quer também a palavra. Depois de uma década em que o cenário venceu o texto, há uma verdadeira debandada em direção aos clássicos. O grego Sófocles, o inglês Shakespeare, o alemão Goethe, o espanhol Calderón de La Barca, o italiano Pirandello e o sueco Strindberg estréiam nos próximos meses em um teatro perto de você.

Autor brasileiro, nem pensar. Os anos 80 enterraram o que restava dos anos 50 a 70. Acabou a dramaturgia nacional, pelo menos por enquanto. A próxima vítima é o próprio diretor, como voz monopolizadora do espetáculo. Gabriel Vilella, Moacyr Góes, Bia Lessa, William Pereira — todos diretores — defendem um teatro de valorização do texto e do ator, e seu diálogo com a imagem.

Tudo parte de a obra ser o estado de conflito desses elementos, diz Moacyr Góes, que monta Sófocles e Pirandello. Para ele, o teatro contemporâneo se define pelo diálogo das partes; a encenação será o resultado do confronto. Bia Lessa diz o mesmo, sobre voltar a colocar texto e ator em diálogo, mas reage à visão da volta aos clássicos como vitória do passado sobre o teatro de diretores como Gerald Thomas. "O conhecimento é irreversível, o que o teatro ganhou ele não vai perder."

De Moacyr Góes a William Pereira, os novos diretores defendem Thomas. Mas deixam bem claras as diferenças do teatro que querem fazer, um teatro que aprendeu com o diretor mas não é como o dele. Gabriel Vilella, que monta Calderón de La Barca, resume a opinião geral: "O que a gente está fazendo não é nada mais que pegar uma tocha para levar em frente. O Gerald correu legal, e ainda está correndo."

William Pereira, que monta Strindberg e Shakespeare, é mais direto. "Adoro o Gerald. Se o Antunes é a dimensão ética do teatro brasileiro, ele é a dimensão estética. Agora, não foi ele que inventou a fumaça, a contra-luz, o filó." Thomas, semana passada, chamou todos os diretores nacionais, exceto Antunes Filho, de "cornos" que se vendem a um sistema que os trai o tempo inteiro. Ele e Antunes, curiosamente, estão com projetos de montagem de clássicos.

A prova maior de que não são apenas os novos diretores que assumiram os clássicos é Paulo Autran. Ele está montando Pirandello, peça que chama de clássico do século 20. O ator reconhece um movimento de retorno ao texto e o defende, argumentando que sem a volta constante às fontes dramatúrgicas o teatro morre. Mas ninguém, nem ele, que chamou Marisa Orth para o elenco e Gabriel Vilella para a cenografia, quer a volta ao teatro que se fazia 40 anos atrás, no Teatro Brasileiro de Comédia.

Este é um momento, não sei se de volta, mas de resgate, diz Moacyr Góes, e volta seria assumir elementos que se foram. Não se pretende um novo teatro velho, mas também não se pensa mais em modernidade a qualquer custo. Góes agora quer tratar de "questões fundamentais". Gabriel Vilella fala em "valores primordiais". Reclamando do teatro da década de 80, é Bia Lessa quem faz o desabafo:

— Essa modernidade era uma cilada.

❧

O teatro brasileiro se volta para o texto, mas o texto brasileiro não existe. Os autores desapareceram nos anos 80. Existem formalmente, mas estão longe de atender ao que o teatro está reclamando. A dramaturgia brasileira não fez nada na década de 80 — a avaliação é de uma autora, Consuelo de Castro. Para ela, a dramaturgia desapareceu por causa da "sem-vergonhice" dos dramaturgos, que "fizeram o jogo da Globo" e, com exceções, adaptaram novelas para o teatro.

Yacoff Sarkovas, produtor de Gerald Thomas, Bia Lessa, William Pereira, acredita que houve um descompasso dos dramaturgos com o teatro. Todas as suas produções tomaram como base os projetos de direção, e não o texto. Talvez os autores reajam agora à demanda, diz. É o que Consuelo de Castro, que não monta peças há tempos, espera: "O autor vai ter que botar a cabeça no lugar. A volta aos clássicos vai gerar um movimento de rejuvenescimento no teatro, inclusive na dramaturgia."

Moacyr Góes, que trabalha com uma dramaturgista na adaptação, antes e durante os ensaios e discussões, reclama dos dramaturgos, dizendo serem autores à margem do processo criativo. Defende uma dramaturgia de maior contato com a montagem e diz ser difícil imaginar hoje a existência do autor que escreve longe do movimento do teatro. Gabriel Vilella é mais otimista:

— No instante em que eu pego Calderón, no instante em que o Moacyr Góes pega *Antígona*, a retomada dos clássicos misturada com a nossa experiência vai dar uma medida para o futuro, para os dramaturgos.

A bofetada

A bofetada, como o nome indica, não é um espetáculo para emoções singelas. É uma besteira hilariante. Tem um simulacro de texto; nunca se sabe quando vai terminar; tudo acontece ao acaso. Os quatro atores vão tirando, de todas as maneiras possíveis, gargalhadas e espasmos da platéia. Trejeitos, grosserias, infantilidades — a peça é um interminável amontoado de bobagens.

Não poderia ser mais engraçada. *A bofetada* não respeita coisa alguma. Os textos originais, que existem, se corromperam nos três anos de espetáculo e agora são simples pretexto. Os personagens são caricaturas de caricaturas. Qualquer caco que dê certo é incorporado, ainda que destrua o roteiro, o que acontece o tempo todo.

A bofetada atinge em cheio o primeiro besteirol. A Cia. Baiana de Palifaria, que faz a peça, usou textos dos próprios autores, escritos nos anos 80. Recuperou e subverteu. Enquanto os integrantes do besteirol tentam agora unir comédia e tragédia, o novo besteirol baiano vai na direção oposta e assume sem culpa que só quer fazer rir.

A bofetada atinge também um certo preciosismo estético que tomou o teatro. O cenário do espetáculo mudou um pouco na passagem da temporada carioca para a paulista, mas continua improvisado. O mesmo vale para os figurinos. Mais ainda para os atores: a interpretação no espetáculo é "suja", sem respeito algum pelos personagens ou pela ação.

É "suja", mas revela atores impagáveis, de Frank Menezes a Moacir Moreno. Lelo Filho — que faz talvez o personagem mais divertido da peça, Fanta — criou bordões aparentemente banais, como "é a minha cara", que acabaram virando moda em Salvador e no Rio, de tão engraçadas que ficam. Todos os atores têm, literalmente, o domínio do público. Fazem o seu espetáculo no palco, nos bastidores, na platéia.

Formalmente, *A bofetada* é dividida em três esquetes, dois deles tirados de *Quem tem medo de Itália Fausta?*, de Miguel Magno e Ricardo de Almeida. O primeiro, *O calcanhar de Aquiles,* mostra a discussão entre uma péssima atriz e uma péssima crítica. No segundo, *O ponto e a atriz,* cinco personagens femininos fazem textos absurdos. No terceiro, *Fanta e Pandora,* que toma mais de metade do espetáculo, duas professoras, Fanta Maria e Pandora (Frank Menezes), dão uma aula anárquica em que os espectadores acabam sendo os seus alunos.

O último esquete é o que a peça tem de melhor. As duas professoras, uma contida e tradicional, a outra moderna e histérica, falam e fazem besteiras sem parar, com assuntos que vão do sexo ao cabeleireiro. Nas brincadeiras com a platéia, mexem com quase todos os espectadores, sem cair na violência costumeira das montagens que invadem o público atrás de humilhação fácil.

Na transferência do Rio para São Paulo, a Cia. Baiana de Patifaria mostrou que faz o que pode para ganhar o público; ironiza lugares conhecidos da cidade, programas de televisão, personalidades, qualquer coisa. Ainda assim, a estréia no teatro do Bexiga não conseguiu chegar aos extremos de descontrole e riso que se observavam no teatro Ipanema.

A bofetada não tem pretensão fora do riso. Não é o que se costumou ver em São Paulo e não é o que se chamaria de teatro de primeira linha. Mas a peça recupera e atualiza o besteirol, que já se pensava ser um gênero restrito ao período de censura pesada. Dá prazer de assistir, e isso anda raro no teatro brasileiro. *A bofetada* mostra que ainda é possível rir sem culpa.

Marisa Orth

Marisa Orth agora quer respeito, não fama. A atriz trocou um papel de vampira em novela da sete por uma pós-graduação com Paulo Autran, que contracena com ela em *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello. Marisa queria fazer um papel fechado, marcante, como Hamlet. Está apavorada. "Eu nunca fiz um personagem jovem, nunca, nunca. O primeiro papel que fiz na vida foi de uma mulher de 70 anos."

É a primeira vez que faz uma mulher jovem — e bonita. Sempre teve papéis acima de sua idade, mães, tias, ou cômicos. Agora é diferente. Está na rubrica de Pirandello: Bonita. Ela se acha bonita, mas não com muita segurança. "Já aprendi a ver de que jeito sou bonita. Me acho agradável, mais do que bonita; me acho sensual, mais do que bonita."

Mas a razão maior do medo é outra. Ela teme um personagem que, para ela, parece um boneco. Marisa acredita que sempre fez papéis realistas e humanos. Não é bem verdade, da apresentadora da banda Vexame à viúva de *Fica comigo esta noite.*

Autran chamou a atriz por causa de *Fica comigo.* Antes, Silvio de Abreu a chamou para a televisão também por causa da peça. *Fica comigo esta noite* é de longe o melhor trabalho de Marisa Orth (o meu espetáculo mais feliz, descreve), mas na verdade pouca gente viu. Foi um grande espetáculo de pequena bilheteria. Tinha um cenário pobre, um dramaturgo então pouco encenado e dois atores jovens.

A montagem é lembrada em função da atriz. Ela emocionou os que tiveram a chance de ver a tragédia de sua viúva suburbana. *Fica comigo* foi montada na segunda vez como comédia rasgada, com Débora Bloch. Marisa diz que gosta, mas admite que ficou revoltada no início.

Saindo da primeira peça profissional, Marisa caiu na Globo. Teve um choque. Fui esnobada, lembra. Era a última da fila, a que menos ganhava, os piores horários. O choque maior foi sair de São Paulo. Ela tinha ganho projeção, estava muito bem aconchegada em São Paulo. Quando chegou ao Rio descobriu que não.

Não tinha projeção alguma e não sabia sequer como interpretar para a televisão. Eu era ruim demais, diz. Por via das dúvidas, colou em Antonio Fagundes e aprendeu dele como atuar com rapidez. Acabou gostando. Defende as novelas, chega a dizer que é uma forma de arte diferente, mas não menor. "Eu tive que fazer uma coisa mais popular, entender uma linguagem mais comum de interpretação, mais rápida, simples, e tão forte quanto." A defesa não impediu que recusasse nova proposta da Globo, em favor de *Seis personagens.*

Mas antes existiu uma coisa chamada *Algemas do ódio.* A atriz descobriu que a televisão paga pouco, mas dá condições de ganhar muito. O espetáculo foi montado por Miguel Falabella e José Wilker, que vinham fazendo sucesso em novela, assim como Marisa. Juntaram-se os três, mais um texto sobre novelas e *Algemas* saiu a campo para fazer dinheiro, muito dinheiro. A peça era ruim, muito ruim, diz. Ela recorda também que, com o espetáculo, viu que é possível viver como atriz. Estava estourada pela novela e pelo desgaste. "Você ganha muito pouco, você vai morar no Rio, você paga ponte aérea, e não te dão subsídio algum. Aí apareceu *Algemas do ódio.*"

❧

Concorrência:

— A Bete Coelho é uma mestra. Eu gosto muito dela. Admiro muito. Mas acho que ela tem que aprender o que eu faço e eu tenho que aprender o que ela faz.

❧

Marisa Orth começou cedo. Tem a história típica da atriz, que, desde criança, representa para a família, os vizinhos, os professores. Mas tem mais. Ela esconde, mas carrega uma fascinação por Cacilda Becker, que aliás fez o mesmo papel, em *Seis personagens.* Descobriuse até um parentesco mal explicado com a atriz, que é talvez o maior mito como intérprete no teatro brasileiro. Marisa diz que prefere Marília Pêra, mas não pára de falar de Cacilda.

— Ela só tinha um pulmão. Então ela tinha uma voz débil, de uma coisa rouca, uma coisa ofegante. Ela era muito magra, muito leve, muito pequena, muito frágil. Ela não comia. As pessoas tinham de obrigá-la a comer. Ela passava o dia inteiro e comia uma gema de ovo, crua. Eu sempre ouvi que ela era feia. Mas eu vejo o filme, vejo fotos dela e acho que ela era linda.

Marisa diz que não quer ser um mito como Cacilda Becker. "Só falta inventarem um mito de mim, eu, a mais engraçada de todas." Ela é realmente engraçada, como provou seu personagem, Nicinha, na novela de Silvio de Abreu; como provou, também, a sua intermitente carreira de cantora, no Luni e no Vexame.

A variedade é marca da sua carreira. Queria ser atriz profissional. Tentou a Escola de Arte Dramática em 1982. Perdeu o exame, por causa de uma alteração de data. Chegou um dia depois e chorou com os pais. No ano seguinte, estava no dia certo e passou. Fez *Fausto* no primeiro ano. "Eu me apaixonei pelo diretor, Hector, um cubano, um latino maravilhoso. Eu acabei namorando mesmo, levei para casa." Mas a peça foi um desastre. Marisa chegou depois a ensaiar uma montagem com Gabriel Villela, um Heiner Müller. Não deu certo.

A fixação pelo teatro caiu um pouco, com a música. Marisa estava na platéia do Madame Satã no primeiro show do Luni, que ainda nem tinha nome. No show seguinte ela já estava no palco, como cantora e um pouco como atriz. Ficou mais de um ano com o grupo. Fez muitos outros shows, gravou um disco e só foi sair quando apareceu o dramaturgo Flávio de Souza com o convite para *Fica comigo.*

Mas não ficou muito tempo sem cantar, ainda que reclame de sua capacidade para isso. Voltou com a banda Vexame, com músicas bregas. "Não sou desafinada, sei fazer um show. Agora, tem gente que nasce cantora. Eu não sou, não é algo que eu sei intuitivamente, como interpretar." A nova banda não tem futuro claro. Os shows entraram nos intervalos da preparação para *Seis personagens.* Com um mês de ensaios, Marisa Orth está aterrorizada com a estréia. Acha que é muito cedo. Diz que vai se dar por feliz se conseguir algum sentido para o seu personagem — na verdade, o personagem de um personagem, num papel que ela insiste em chamar de replicante e robô.

— Agora já está na minha mão. Agora eu tenho que inventar, que criar um monte de coisa. E... não está nada fácil.

Seis personagens à procura de um autor

"Terá envelhecido Pirandello?" A pergunta abria uma crítica de Décio de Almeida Prado em 1960, sobre uma montagem de Paulo Autran para *Seis personagens à procura de um autor.* Ele próprio respondia: não, já não tinha o impacto revolucionário inicial, mas também não era "apenas um mestre em montar caixinhas de surpresa". O crítico foi condescendente.

Para ele, Pirandello criou personagens que fazem o coração da platéia pulsar. Mais uma montagem de Paulo Autran e isso fica claro. O Pai, feito por Autran, realmente envolve, emociona. Também a Enteada, interpretada por Marisa Orth. Mas é o próprio Pirandello quem se encarrega de acabar logo com o envolvimento. Para ele, na verdade, pouco importam os tais personagens.

Seis personagens tem o que se poderia chamar de espasmos de personagens. Na própria história, são personagens deixados no meio do caminho por seu autor. Na peça, encenam parte de sua peça inacabada. Mas nenhuma cena, quanto mais a própria história, tem autorização de Pirandello para ganhar vôo. Tudo é sempre quebrado por uma surpresa, por uma gague metalingüística tirada do bolso ideológico do dramaturgo.

Mas a montagem vale pela interpretação que Paulo Autran e Marisa Orth conseguem dar às poucas chances de seus personagens. Não é uma direção imaginativa, de Autran, e o espetáculo resulta quase

Marisa Orth em
Seis personagens à procura de um autor

estático. Mas as interpretações seguram os eventuais equívocos de cenário, iluminação, "mise-en-scène".

Autran brinca magistralmente com as emoções do Pai: humilhado, arrependido, resignado, e ao mesmo tempo o contrário de tudo isso. Marisa Orth é radiante, como quase sempre, mas não consegue enfrentar Autran, o que é necessário para o papel e poderia resultar num confronto magistral de interpretação. E Renato Consorte responde pelo que sempre desculpou Pirandello: o humor perfeito.

Os gigantes da montanha

Os gigantes da montanha é um tiro n'água realizado com talento. O diretor carioca Moacyr Góes fez um espetáculo envolvente e até simples, mas não conseguiu escapar de suas próprias armadilhas formais. O autor, Luigi Pirandello, já vinha nesse sentido; *Gigantes* é um texto tocante, mas nem por isso liberto da metalinguagem travada que marca o dramaturgo.

Com Leon Góes, Floriano Peixoto, Bel Kutner e a Cia. de Encenação Teatral, a peça conta a história de uma trupe teatral combalida que se exila numa aldeia mágica, mas que quer porque quer se apresentar novamente diante dos homens. Na cidade, onde o sonho e a imaginação se materializam, tudo é possível. Menos, é claro, a vida. Essa precisa de platéia, dos homens, dos "gigantes".

É a velha discussão de Pirandello (1867-1936), que expõe o confronto entre fantasia e realidade, a primeira sendo a única possível e a segunda, mortal. Em *Gigantes* — mesmo incompleta, pois Pirandello ironicamente morreu antes de fechar o terceiro ato — isso é feito com maior lirismo do que nos seus textos anteriores. Um lirismo que transparece no espetáculo carioca.

Mas texto e montagem carregam um desconforto formalista. Pirandello quis mostrar a cada cena a tese de sua vida, com a vantagem agora de um drama mais bem desenvolvido. Góes também quis mostrar a sua tese, de integração dos elementos do teatro, iluminação, texto, interpretação, e para isso se obrigou a sacrificar ou minimizar muitos trunfos.

Somados, o excesso de um e a contenção do outro empobrecem o espetáculo. No caso da direção, nota-se, em momentos, o predomínio artificial da iluminação, depois da música, então do texto. Moacyr Góes, tomado pelas idéias metalinguísticas de Pirandello, fez uma montagem que parece falar para si mesma. Em *A escola de bufões,* a comparação é inevitável, ocorria o contrário.

Na montagem marcante de 1990, o tema era também o próprio teatro, mas como pano de fundo. Desaparecia diante do monstruoso e ao mesmo tempo emocionante confronto entre um discípulo e seu mestre. O primeiro, interpretado por Leon Góes, irmão do diretor, revelava o temor, a crueldade, o patético de um Hamlet mais decidido, mas nem por isso menos frágil.

Em *Gigantes,* Leon Góes, sintomaticamente, não faz mais o discípulo; faz o mestre. Faz o grande senhor da aldeia, que domina a técnica, a magia, os efeitos. Exatamente o que o modernista Pirandello parecia ver — ou desejar — em si mesmo; talvez, também, Moacyr Góes.

Mas o diretor consegue diluir muito dos maneirismos da peça. É possível emocionar-se com o mestre da aldeia ou com a música que pontua e às vezes comanda o espetáculo, até com a iluminação. Pena que algumas soluções, grandes sacadas como a fita que separa atores e platéia no final, não passem disso: sacadas, efeitos bruscos que cortam a própria emoção.

Os gigantes da montanha, com todas as restrições que se façam, mostra uma evolução do diretor, mesmo diante de *A escola de bufões.* É um espetáculo mais simples e direto, que procura evitar, ainda que nem sempre consiga, a grandiosidade e o obscurantismo pós-modernos. Tem momentos de forte envolvimento, apesar de carregar um texto irregular.

Muito disso se deve a Leon Góes. Fazendo Cotrone, está contido, milimétrico. Foi exuberante em *Bufões;* agora, é concentrado e cuidadoso em *Gigantes.* Mas, realmente, pedia um personagem melhor.

Quase um bibelô

Flávio de Souza não é um autor feito, mas em processo de. *Quase um bibelô* também não é uma peça pronta. Está mais para um campo de testes, em que o próprio dramaturgo vai tateando seus limites. Já não é uma comédia triste, como *Fica comigo esta noite.* Não é sequer uma comédia, mas também não é qualquer outra coisa definida.

Beira a tragédia, mas tem receio dela. Arrisca uma cena carregada e volta correndo para uma imagem qualquer que alivie o peso. É muito tarde: já não consegue fazer rir. A platéia, quando muito, tenta um sorriso. A peça segue nesse vaivém até o final, sem escolher caminho algum. *Quase um bibelô* apresenta — o que não é pouco, mas também não faz uma grande peça — um autor buscando alternativas.

Há problemas nisso. Concentrar sete personagens numa única atriz é, além de cruel, inexplicável. É um malabarismo que a história não pedia. Cristina Mutarelli é obrigada a trejeitos que confundem e mitigam a emoção. Nas cenas próximas do final, em que explode a esquizofrenia da esposa assassina, cada personagem ganha um gesto próprio, supostamente engraçado, mas que acaba servindo de barreira ao envolvimento.

Outra: a insistência em criar um suspense quanto ao destino do coração do marido morto. Não há suspense. A tragédia da mulher que mata o marido, tirada — segundo o autor — de um desses programas mundo-cão, é bem mais interessante do que joguinhos de romance policial. É a tragédia que prende, e o suspense forçado só faz incomodar, por mais que o destino final do coração "simbolize" a própria tragédia.

Outra: a linguagem; Flávio de Souza sempre construiu seus diálogos como-todo-mundo-fala, cheios de gracinhas e palavras que deixam o texto leve, fácil. Em *Bibelô,* chega à fronteira em que é preciso mais. Ele arrisca, aos trancos e barrancos: "Acabe com o meu martírio (...) Arranque com sua magia branca a coroa de espinhos que me machuca a fronte." Logo depois, solta, "bruaca é a puta que te pariu".

Quase um bibelô conta a história de uma mulher que matou o marido e está sendo interrogada. Não dá para contar muito da trama sem dar o final. São sete personagens, na figura de um só. Cristina Mutarelli faz os sete. Salta de um para outro — e volta — tirando uma camisa, colocando um lenço, mancando, andando levemente, usando gíria ultrapassada. É um esforço que impressiona pelos excessos, numa interpretação que, porém, acompanha a irregularidade do texto.

O cenário de Ulisses Cohn, deliberadamente simples, mas criativo, completa bem a montagem. Consegue mais do que o figurino, que se quer suburbano, mas está mais para a improvisação; figurino em mónologo vale muito, mas não neste caso, em que acentua equívocos. *Quase um bibelô* é um espetáculo assustado consigo mesmo. Perdido entre o risco da tragédia e a certeza da comédia de costumes, vira um híbrido indeciso, um drama com piadas.

As you like it e Declan Donnellan

Shakespeare no original. A companhia inglesa Cheek by Jowl, de Declan Donnellan, faz delicadas e tocantes apresentações da comédia *As you like it* (Como quiserdes, Como quiseres ou Como você quiser) em inglês britânico e só com atores homens, vários travestidos. Não é exatamente como na montagem de Shakespeare, quando também todos eram homens, mas não está distante.

Com tudo isso, Cheek by Jowl — nome tirado de outra peça, *Sonho de uma noite de verão,* e que significa perto, lado a lado — não é uma companhia tradicionalista. Pelo contrário. Eles próprios se dizem puristas, mas opostos à tradição das montagens shakespearianas. As apresentações no Tuca fazem parte da turnê mundial dos dez anos da companhia. Já esteve em Nova York e ainda vai para Austrália, Japão, Grã-Bretanha. Viajar faz parte da Cheek by Jowl, que se desenvolveu na estrada, segundo o diretor Declan Donnellan.

— Nós aprendemos sobre teatro no exterior. Nós aprendemos que os atores se comunicam, não através das palavras, mas da imaginação. Apesar de o nosso trabalho ter muito a ver com as palavras, ele viaja, porque não são as palavras que fazem com que entendamos uns aos outros, mas o impulso de imaginação atrás delas.

A Cheek by Jowl, que Donnellan criou com o cenógrato Nick Ormerod, já esteve em São Paulo cinco anos atrás. Era pouco conhecida, na própria Inglaterra. Mostrou *A midsummer night´s dream* (Sonho de uma noite de verão). Na montagem seguinte, *Twelfth night* (Noite de reis), Declan Donnellan acabou incluindo o Brasil nas músicas, com bossa nova e samba.

Na emocionante *As you like it,* não há samba, mas tango. A peça, que o grupo tem o cuidado de descrever cena a cena no programa em português, lembra *Twelfth night:* desencontros amorosos, perseguições políticas, garota vestida de homem. Daí a brincadeira de um elenco masculino — o que não é, na verdade, uma constante na companhia. A peça foi feita para todas as pessoas.

— É sobre como o homem se relaciona com a mulher, como a mulher se relaciona com o homem, como as pessoas se relacionam com seu próprio sexo. E tem um momento extraordinário, quando um homem está vestido como uma mulher, que está vestida de homem, que então se veste de mulher. Se você faz a peça com mulheres, perde um nível de ironia.

As you like it conta a história do amor de Orlando (Patrick Toomey), que é obrigado pelo próprio irmão a fugir da cidade, por Rosalind (Adrian Lester), também expulsa. Na floresta de Arden, onde se escondem sem saber um do outro, Rosalind se veste de homem para ocultar dos perseguidores a sua identidade. Esse amor desencontrado e outros, também confusos, como o de Celia (Tom Hollander), geram a comédia e o final feliz.

Twelfth night, A midsummer night´s dream, As you like it, até *The tempest;* a companhia shakespeariana liderada por Donnellan e pelo cenógrafo Nick Ormerod é especializada em comédias. O próprio diretor diz que a base da Cheek by Jowl é o entretenimento. Mas isso não significa, necessariamente, fazer rir. Está mais para prender a platéia. Para ele, a própria crucificação de Cristo deve ter sido um entretenimento.

Insistindo em "entretenimento" em vez de comédia, em "imaginação" em vez das palavras, em "purismo" em vez de tradicionalismo, a Cheek by Jowl está conseguindo marcar a encenação de Shakespeare, hoje; um trabalho bem diferenciado daquele dos diretores das últimas décadas.

La Fura dels Baus e *Suz/O/Suz*

La Fura dels Baus é uma coisa. Sabe-se que é uma companhia de teatro de Barcelona, mas também é uma banda, com quatro discos lançados. Seus espetáculos são pura — e violenta — imagem. Ocorrem em amplos espaços, sem cadeiras ou palco. Tudo acontece diante, no meio ou correndo atrás do público. Segundo eles mesmos, é teatro total. Hansel, um dos nove membros do grupo, escolheu o local para as apresentações em São Paulo: um enorme estúdio, no bairro de Santa Cecília. O nome real de Hansel é Xavier Cereza. Como os outros nove, é ator, diretor, músico e o que mais for preciso.

❧

O que é isso — Hoje na Espanha há o teatro clássico, o teatro convencional e o Fura. Se você pergunta, "que teatro se pode ver", respondem perguntando, "o que você quer, clássico, convencional ou Fura". E você: "Fura, o que é isso?" É um outro caminho para o teatro espanhol, europeu, mundial. Já nos chamaram de teatro de impacto, teatro total, teatro de sensações. Nós preferíamos que inventassem uma palavra nova. É teatro, mas é rock, é dança, é tudo. Há circo também. Mas pode-se chamar de teatro total.

Público e ator — Nós fomos considerados a vanguarda teatral dos anos 80 porque rompemos as estruturas clássicas. Não só aproveitamos o espaço arquitetônico, mas o próprio público. Na separação ator-público, você sempre tem o público à sua mercê. Nós nos introduzimos no público e introduzimos o público em nós mesmos.

Imagem e música — Nós usamos tanto a imagem como a música, como o movimento. Quando decidimos romper com os parâmetros teatrais, ocorreu como que uma avalanche de todas as demonstrações de cultura, de todas as formas de expressão. Nós não falamos nos espetáculos. Só usamos as imagens, e a música como frente sonora. Há um texto, mas é um texto que se pode dizer linear argumental. As imagens são suficientemente atraentes, impactantes para entender o que você está vendo.

Sem palavra — Negamos a palavra, pelo simples fato de que, no momento em que se usa a palavra, entra-se num limite que é muito pedagógico. Usamos a imagem para que você entenda o que quiser, não o que eu quero que você entenda. Não se trata de dizer, "isso é branco", e convencer de que é branco. Se você quiser, é branco. Se não, é preto. Sem problema.

Violência — Existe violência nos espetáculos, mas o que ocorre é que há violências que se confundem. Você pode ser violento destrutivamente; e pode ser violento pelo sensível e natural que você é. A nossa violência é porque tudo é direto, claro. Em *Suz/O/Suz* nós comemos carne, pulmão de cordeiro cru. É de verdade, comemos carne. Bem, tudo passado por controle, higiene. Mas os pulmões de cordeiro são de verdade e o mastigar dos atores é de verdade. Então o espectador se vê violentado por essa imagem.O ator está a dois metros, fazendo uma cena, e de repente baixa no solo e está ao lado do espectador. Você vê essa pessoa ao seu lado e não pode fazer nada. Aí está a violência do nosso espetáculo. Não é uma violência de atingir o público. O público se encontra num ambiente violento.

Suz/O/Suz — É o nosso espetáculo que mais se aprofunda no ser humano e no seu, poderíamos dizer, grande interior. Está centrado nos rituais africanos, nos rituais de vida. São os processos por que o homem passa, do nascimento à morte.

La Fura dels Baus — Todo mundo quer saber o que significa. Quando começamos, alguns queriam que se chamasse La Fura, outros Baus. Para não discutir, dissemos, "é La Fura dels Baus e basta". Uma coisa não tem nada a ver com a outra. Fura é uma doninha. Baus é o nome de uma cachoeira, de um povoado perto de Barcelona onde três dos componentes nasceram.

Suz/O/Suz

La Fura dels Baus começou com cuidado. A primeira apresentação em São Paulo foi contida, quase medrosa. Estava tudo lá, a carne crua, o combate, a correria do público. Mas o grupo catalão segurou a si mesmo. Conseguiu envolver, ganhar um público que estava temeroso, mas o espetáculo perdeu em força. A violenta iniciação de um menino como homem se transformou no que parecia uma brincadeira juvenil.

Falando assim, parece que foi fácil. Não foi. No início, com a "erupção", as "máquinas de barulho", a "procissão", o público se assustou. Foi mais que susto: como queria, o Fura criou um ambiente de insegurança. Muitos dos mais de 800 espectadores riam, mas um riso nervoso. Olhavam para os cantos e para trás; tomavam consciência de estar num espaço que era tudo, menos um teatro regular, com cadeiras distantes e seguras.

A sensação criada na assistência foi, mais do que de medo, de tensão — exemplos: uma jovem desconhecida e confusa pega, sem perceber, na sua mão; dois idosos encostam na parede, sem agilidade para as corridas intermináveis do público. Essa tensão poderia ser levada até o fim do espetáculo. Poderia ser usada para que os espectadores acompanhassem com desconforto o duelo entre os dois guerreiros ou a cerimônia das "pencas".

Mas *Suz/O/Suz* foi deixando perder-se esse impacto inicial. No "combate", precedido pela cena da "carne", não houve um verdadeiro duelo. Os dois guerreiros pareciam mais preocupados em jogar pó sobre o público do que em enfrentar-se. O mesmo com a carne crua. Nada foi violento, nada provocou asco. O Fura mostrou que consegue não ser violento, em prejuízo da beleza de *Suz/O/Suz*.

Cena de Suz/O/Suz

A violência do Fura, de que o grupo catalão agora procurou distância, não é comum. Sobretudo em *Suz/O/Suz*. Em apresentações anteriores da mesma montagem, isso era exposto de forma mais clara: um espetáculo de virilidade. Os nove do Fura, todos homens, estão em cena para recriar a iniciação de um jovem guerreiro. É um mundo em que tudo está no limite da agressão; mesmo quando brincam, é uma brincadeira violenta.

Isso se perdeu, em parte, na apresentação em São Paulo. Nada, porém, que prejudique demais o espetáculo. O próprio grupo disse que se conteve na estréia, preocupado com o temor do público; e isso indica uma volta à normalidade no restante da temporada.

E há muito mais na peça a interessar, como a beleza plástica de cenas como "pencas" ou "piscinas". Em verdade, *Suz/O/Suz* inteiro é de grande impacto visual. Em "pencas", uma espécie de cerimônia final de iniciação dos jovens, que ficam pendurados por cordas, as imagens vão de melancias sendo estraçalhadas à pintura do corpo dos dois — agora — homens.

Também a música. Ela dá rumo a tudo e contribuiu para que *Suz/O/Suz* não perdesse muito de sua "dureza" com a contenção por parte do grupo. La Fura dels Baus não abriu com o seu melhor em São Paulo. Mostrou o que pode fazer em cena; mas não fez.

Cartas portuguesas

Cartas portuguesas é um lindo cenário. É uma aula de botânica: você vê um ficus gigantesco, arbustos fechados, grama. E terra, muita terra. Mas nada mais, quer dizer, não muito. A presença ostensiva da encenadora Bia Lessa no palco — através das imagens que sufocam, tal a beleza e gigantismo — consome o tema que ela mesma havia escolhido. *Cartas portuguesas* acaba tendo bem pouco da freira portuguesa Mariana Alcoforado e suas cartas apaixonadas.

É dos espetáculos que adaptam tudo e qualquer coisa ao teatro; nada contra, mas é necessário algum parâmetro. Na montagem, o que se adapta são cartas, textos em um único tom, repetitivo, monocórdio. O resultado poderia ser outro, mas não é o caso. *Cartas portuguesas* dura 50 minutos, e é tudo o que se suporta. Mais algum tempo e o público poderia entrar em bocejos sinceros ou franca debandada.

Não há muito o que falar sobre texto ou enredo, na verdade. Ele foi editado ou adaptado pelo cineasta experimental Júlio Bressane. Serve como trama de fundo, uma melodia uniforme sobre a qual vão sendo impostas cenas de impacto quase que exclusivamente visual. A paixão de Mariana se declara nessas cenas — de nudez, de raiva, de masturbação, de brincadeiras infantis — que vão sendo mostradas e retomadas sem grande variação pelo espetáculo.

❧

Cartas portuguesas, o original, é um texto publicado em 1669, em Paris. Traz as cartas de amor escritas, supostamente, por uma freira portuguesa de nome Mariana Alcoforado, que realmente existiu e ainda vivia na época da publicação. Eram endereçadas a um oficial francês, que teria servido em Portugal. Essa versão da autoria hoje se perde na própria história das *Cartas.* A versão corrente é de que o autor foi o conde de Guilleragues, secretário de gabinete de Luís 14.

Não havia no texto, claramente, nenhuma ação, nenhum movimento teatral; o movimento foi buscado no próprio personagem, Mariana Alcoforado, através da contradição, do diálogo que mantém consigo mesmo — entre acreditar e não acreditar na própria paixão, entre agir e negar. Os "diálogos" da peça são interpretados tanto por Carla Camuratti como por Luciana Braga, que fazem o personagem desdobrado de Mariana. Não foi feita uma divisão de papéis, e as duas como que se confundem em cena.

❧

As duas atrizes seguem na interpretação o maneirismo dominante nesse teatro mais abertamente visual. Não parece haver vontade ou interesse para a construção emocional; não há necessidade de direção de atores. Alguns intérpretes conseguem, com experiência nesse

Luciana Braga e
Carla Camuratti em
Cartas portuguesas

teatro, ou ainda com um brilho dramático próprio, sobrepor-se aos entraves. Não é o caso de Carla e Luciana.

E há repetições demais nas falas, sem qualquer necessidade dramática; e não há qualquer atenção com obter-se algum ritmo ou ação; e o espetáculo acaba como começou: é estático, como são estáticas as árvores, as flores, toda aquela terra. Pelo que imaginava a encenadora, a selva no palco seria o oposto: a liberdade infinita. Deve ser infinita demais para o teatro. É bela, intocável. Estaria mais à vontade, talvez, no Jardim Botânico.

Bete Coelho e Marisa Orth, *Tutankaton*

Bete Coelho e Marisa Orth dividem o palco pela primeira vez em *Tutankaton,* leitura dramática de trechos do primeiro livro de Otavio Frias Filho. O livro reúne três peças, *Tutankaton,* de 1990, *Típico romântico,* de 91, e *Pavilhão japonês,* de 87. Com cerca de 40 minutos, tem trechos da primeira peça selecionados pelo autor e pelo diretor, Gabriel Villela.

Tutankaton toma como cenário histórico o restabelecimento do politeísmo no Egito durante o reinado de Tutankaton, depois chamado Tutankamon. Sete personagens, de uma vidente a um general hitita, compõem a ação da peça.

Bete Coelho faz o jovem rei egípcio que restaura o politeísmo. "Antes de qualquer coisa, é um prazer voltar ao teatro, e voltar desta forma. O meu personagem, que é o próprio Tutankaton, tem muita coisa de Hamlet." Marisa Orth faz a mulher do rei, Ankesen, "uma mulher forte, durona, que acredita nela mesma". A atriz diz que a peça "tem uma linguagem difícil, mas ao mesmo tempo a ação é muito grande, monumental".

É uma leitura com tratamento cênico. A dramatização está mais nas palavras, na leitura pelas atrizes. "Mas tem algumas cenas dramatizadas, até com marcação, só para contrariar a idéia do autor de que o texto não pode ser encenado", diz Gabriel Villela. Para o diretor,

Marisa Orth e Bete Coelho
em Tutankaton

são "personagens dificílimos de montar, mas instigantes, que perturbam".

When we dead awaken

Foi chato. *When we dead awaken,* a esperada montagem de Robert Wilson para a peça de Ibsen, provocou bocejos. No terceiro ato, parte da platéia já havia saído. Foram cerca de duas horas; pouco até, para a regra em Wilson. Mas o bastante para que os movimentos milimetrados dos atores, as imagens grandiosas de cenário, o texto deliberadamente travado, tudo cansasse.

Havia muitos contras. A distância física entre palco e platéia no Municipal é enorme e torna difícil até ouvir os atores. A maior parte do elenco estava estreando no papel, inclusive Joel Grey. A montagem toda teve pouco tempo para adaptar-se ao teatro. E o público brasileiro, afinal, nunca foi receptivo a espetáculos distantes, fechados.

Outra atração da mostra de teatro da Bienal, *Suz/O/Suz,* caminhou no sentido oposto, tornando o público parte do espetáculo. Não se pode pensar algo semelhante para *When we dead awaken* (Quando nós mortos acordamos, 1899). A peça é para olhos e ouvidos minuciosos, não para uma festa, um carnaval de arrebatamento.

Há muito de kabuki na interpretação e muito de arquitetônico no cenário. Os atores apresentam movimentos significativos a cada novo tema. Cenários, figurinos, iluminação têm vida própria e gigantesca. Nada contra, mas é preciso lembrar os resultados da transformação desastrosa do próprio kabuki: também levado a enormes teatros, com imensos cenários, perdeu sua feição delicada e não ganhou coisa alguma.

O kabuki virou uma espécie de Broadway, em que o cenário e mesmo a interpretação são de puro efeitismo. Grandes sacadas, para o fascínio de milhares. *When we dead awaken* também tem sacadas, como as cadeiras que andam ou o texto cortado em palavras-chaves. Não é, com certeza, a Broadway. Mas busca um mesmo fascínio, sobre uma platéia diversa. Pelo que se viu no Municipal, essa platéia começa a se cansar do fascínio.

As palavras de Ibsen, na montagem, foram moldadas ao teatro de Wilson. Houve um conflito evidente, e um vitorioso. Não foi permitido a elas ganhar vida própria, dirigir o espetáculo. As palavras deram origem às imagens e foram dominadas por elas. O texto tornou-se matéria que acrescia às imagens, como mais um objeto de cena, formando um todo de excessivo — a expressão é inevitável — bom gosto.

O bom gosto atravessou as últimas décadas ganhando espaço no palco, literalmente. Um teatro que levou à admiração distante, embasbacada. Em *When we dead awaken,* essa distância — até pelas peculiaridades do Municipal — cresceu em vez de diminuir. A aproximação de Bob Wilson com a palavra não representou uma aproximação com o público. O seu belo ainda é uma entidade intocável, inalcançável para mortais.

Vaclav Havel

Vaclav Havel não é um político, embora presidente tcheco. Nem um dramaturgo. Não é um burguês, ou um socialista; é um pouco de tudo. *Entrevista a distância,* da editora Siciliano, vislumbra esse Havel que é bem um homem de seu tempo. No livro, ele expõe as suas dúvidas, que são as de quase todos, hoje; não procura respostas a elas, mas as ilumina. É contraditório e fascinante.

O dramaturgo inglês Harold Pinter esteve em Praga logo após a eleição de Havel, seu colega de teatro do absurdo. Descreveu um "extraordinário estado de coisas", um ambiente em que o "o sentido de liberação era palpável". Qualquer um que passasse então pela cidade — como eu também fiz — sentiria o mesmo. Praga transpirava liberdade, e o símbolo dessa liberdade era Havel. Não Dubcek, o comunista liberal, não os capitalistas ortodoxos, mas Havel.

Isso foi no ano passado. Cinco anos antes, o então líder dissidente já apresentava, na *Entrevista a distância,* um esboço desse extraordinário estado de coisas. Praga é um reflexo de Havel, e vice-versa. Ele foi preso por cinco anos, escreveu peças que nenhum tcheco pôde ver, assinou manifestos que nenhum tcheco pôde ler. Espelhou 20 anos de seu país, sob ditadura. No final, espelhou a liberdade.

Havel diz que o teatro é um sismógrafo muito sensível dos tempos, talvez o mais sensível de todos. A descrição é perfeita. Mais do que o teatro, ela veste o próprio Havel. Ele é talvez o maior sismógrafo de seu tempo. Esteve lá em 1968, na Primavera de Praga, com suas peças "absurdas" e procurando dar a direção correta a Dubcek, sem sucesso. Esteve lá nos anos 70 e 80, com suas peças contra a burocracia e aceitando a prisão, quando tinha a alternativa de exilar-se. Está lá agora, para ser presidente.

Havel nasceu burguês, mas um burguês que se envergonhava, que se achava isolado na própria condição. Não teve muito tempo disso: o golpe comunista de 48 tirou os bens da família e ele perdeu a possibilidade de educação. Estudou para ser carpinteiro. Conseguiu ser contra-regra de teatro, depois dramaturgo. Perdeu até isso. Trabalhou como cervejeiro. Fundou o grupo dissidente Carta 77. Foi preso.

Em meio a tudo, a contradição. Havel sabe de sua atração pelo contraditório. "Minha vida, meu trabalho, minha postura e minha atuação me parecem constituídos de uma quantidade suspeitamente grande de paradoxos." Ele quer assim. É um fenômeno político, mas nada do que faz "pode ser considerado verdadeira política". O teatro é sua vocação, mas ele acha o teatro aborrecido. E por aí vai. Até na prisão: ele se deixou prender e foi, de todos, o preso mais apavorado.

É esse Vaclav Havel que *Entrevista a distância* apresenta. É uma entrevista mesmo. O então dissidente responde a perguntas, algumas feitas pessoalmente, outras por escrito. É quase uma autobiografia, mas dirigida. Com isso, há passagens que perdem o interesse. Há um excesso de detalhes históricos da Tchecoslováquia, polêmicas ultrapassadas ou pequenas, referências perdidas. O glossário de nomes, no final, ajuda pouco.

O próprio Havel demonstra irritação em algumas respostas. Mas também demonstra grande envolvimento, em outras. São aquelas que mais atraem. Ele ataca tanto o socialismo como o capitalismo. Tanto a IBM americana como a Skoda, a estatal tcheca. "Eu diria até que a IBM, em certo sentido, está pior do que a Skoda; enquanto a Skoda produz com dificuldade um reator atômico de tipo antigo, a IBM inunda o mundo com calculadoras cada vez mais perfeitas, sem que qualquer um dos trabalhadores possa influenciar o que isso faz com a alma e a sociedade humanas." Reacionário, à primeira vista. Mas Havel é, antes de tudo, contra o totalitário. Quer um equilíbrio no desequilíbrio.

Havel crê em Deus, ou em algo parecido. Também acredita na humanidade. Suas peças, porém, eram puro niilismo. Ele explica a contradição:

— As pessoas me perguntam como é que o meu "idealismo maluco" se liga ao fato de eu escrever teatro do absurdo. Respondo: são apenas duas faces da mesma moeda. Porque sem a sempre viva e articulada experiência do absurdo, não haveria motivo para nos esforçarmos por algo que tivesse sentido.

❧

Duas "trilogias" diversas compõem o trabalho central de Havel no teatro. Expõem fases diversas do autor. Nos anos 60, as peças contra a burocracia socialista, mais ligadas ao teatro do absurdo: *A festa ao ar livre, O manual* e *Estorvo à possibilidade de concentração.* Nos anos 70, as peças que retratam o pior da ditadura, o seu efeito sobre a própria vida: *Audiência, Vernissage* e *Petição.* Essas três formam o que Havel chama de seu segundo fôlego. São encontradas em livro da editora portuguesa Relógio D'Água. Foram elas que reapresentaram Vaclav Havel ao mundo e aos tchecos, depois da Revolução de Veludo.

Audiência é a peça central. Sem as preocupações "absurdas", Havel faz um depoimento de honestidade impressionante. Vanek, um jovem intelectual dissidente, é obrigado a trabalhar numa cervejeira empurrando barris — como Havel — e tem uma longa audiência com o velho mestre cervejeiro. Longe da exaltação à coragem dissidente, *Audiência* apresenta os seus limites, mas também os limites da aceitação passiva e alcoólica da ditadura pelo mestre cervejeiro.

Uma montagem americana estreou a peça em Praga, após a eleição de Havel. A mesma montagem esteve em Nova York, em 90. É uma comédia triste. São diálogos de frases curtas, que lembram a estrutura "absurda", mas não o seu niilismo. Tem personagens definidos e opõe, à desesperança, um humanismo tocante — que, paradoxalmente, indica toda a desumanização dos personagens sob o jugo político.

Na apresentação, *Audiência* era acompanhada de *Catástrofe*, peça escrita por Samuel Beckett em homenagem a Havel. As duas, lado a lado, deixam claro o que o autor tcheco quer dizer por segundo fôlego. A curta peça de Beckett é uma espécie de poema distante, de personagens metafóricos, de rigor formal. *Audiência* é o oposto. Havel fala dos princípios de *Audiência* (e também *Vernissage* e *Petição*) no livro.

— Escrever efetivamente para alguém; apoiar-me sobre o que é familiar, sobre o quadro concreto da minha existência pessoal; desfazer-me de um aparato intelectual demasiado lógico e raciocinante para responder melhor à dimensão existencial do mundo que as minhas peças anteriores não haviam conseguido alcançar.

Audiência (75), *Vernissage* (75) e *Petição* (78) mostram um jovem atônito, confuso num momento histórico. Vaclav Havel já não queria assistir o jogo e retratá-lo com beleza distante. Queria participar dele.

A vida é sonho

A vida é sonho começa como um pesadelo. Em cena, atrizes declamam o texto pomposamente; a interpretação é carregada, artificial. Mas passa o tempo e o pesadelo desaparece. Vira um sonho quase infantil, de uma delicadeza alegre. A sonolência dá lugar à atenção, *Cena de* A vida é sonho

ao envolvimento. Ao sair, a sensação que fica é a da criança que queria continuar brincando.

Há várias peças que o diretor Gabriel Villela vem buscando uma aproximação com a simplicidade popular. Tentava na ligação com o circo, com o teatro mambembe, com o melodrama. Foi preciso partir de vez para o jogo, a brincadeira mesmo e mais que tudo, para que alcançasse o que queria. Villela precisou não se levar tão a sério para tocar a platéia.

A montagem consegue proezas com o texto de Calderón de La Barca. A história de Segismundo, o herdeiro confinado por superstição e que se liberta para afirmar o poder do homem sobre o seu destino, é contada sem qualquer didatismo, sem retórica menor; encenando a própria liberdade.

Mas a peça ainda é desigual. Há um pendor formalista na interpretação, sobretudo nos casos de Ileana Kwasinski (o rei Basílio, pai de Segismundo) e Mariana Muniz (Clotaldo, que mantém Segismundo preso). Longos trechos da peça se perdem em meio ao trágico exagerado, a uma certa atmosfera sombria, de teatro frio. É o que prejudica todo o início de *A vida é sonho.*

Regina Duarte, como Segismundo, é talvez a maior responsável em cena pela ingenuidade, por assim dizer, do espetáculo. Por vezes atropela texto e sentido, mas sabe muito bem como brincar. É o que faz melhor; e *A vida é sonho,* de Calderón e Villela, é isso.

O espetáculo, na imagem, é uma confusão só. Não houve, ao que parece, preocupação em alcançar uma definição, uma unidade estética. Há um pouco de tudo, do figurino de tampinhas de Segismundo a um cavalinho alado que sobe ao céu. O resultado, à primeira vista irregular, na verdade combina e completa a peça.

A vida é sonho é ainda um espetáculo de diretor. Na montagem, a mão de Gabriel Villela — para o bem e para o mal — está evidente em toda parte. Está, por exemplo, na predominância da imagem (no cenário, na iluminação) em grande parte do tempo. Está também na interpretação uniforme, sobretudo no início pesado, difícil.

Para uma montagem de texto clássico, a palavra parece estar num plano menor do que poderia. No espetáculo anterior de Villela, *Vem buscar-me que ainda sou teu,* ocorria o oposto: a excessiva valorização de um texto de pouca qualidade. Em *A vida é sonho,* o problema está em parte na tradução, que quer ser tão velha quanto o original, de 1635. Interpretação e tradução se unem para atrapalhar o sentido de muitas falas mais longas.

Mas nada disso importa quando o público se abre para o sonho. A peça de Calderón de La Barca, como montada por Gabriel Villela, com Regina Duarte, é sobretudo um grande prazer.

❧

O caminho entre o palco e a estante sempre foi tortuoso. Shakespeare, plebeu no teatro, foi logo editado mas demorou um século para ganhar nobreza na literatura. Quando conseguiu, não queriam deixar que voltasse ao palco. Mais: por muito tempo buscou-se, e ainda se busca, identificar o verdadeiro nobre, do conde de Oxford à rainha Elizabeth, que teria escrito *Hamlet.* Não poderia ser o ator e homem de província.

Calderón de La Barca, sagrado cavalheiro por Felipe 4.º e diretor das peças da corte, não chegou a tanto. No momento, *A vida é sonho* está luxuosamente em cartaz em São Paulo, no teatro Sesc Anchieta, e a tradução feita para a montagem está sendo lançada pela Scritta Editorial. Se não enfrenta dúvidas quanto à identidade, Calderón nem por isso deixa de ser questionado no que a sua obra tem de mais popular. E Calderón é, à sua maneira, popular.

Essa palavra é um problema. Há três décadas, virou sinônimo de um teatro político, em substituição ao desgastado realismo socialista; hoje ela própria está desgastada. Mas popular é um sinônimo, na verdade, do próprio teatro. Calderón tinha isso claro, ainda que menos do que Shakespeare, ou Brecht e Beckett. *Esperando Godot,* do último, começa a ser entendida no que é, essencialmente: uma comédia popular.

A vida é sonho também segue nessa direção, mas ainda tropeça. A tradução de Renata Pallotini, em que pesem as ressalvas que faz na apresentação e as mudanças que faz no texto, é carregada de reverência acadêmica e de construções extravagantes. (Além, o que avacalha a pompa, dos numerosos erros de revisão.) Pouco faz para dissipar o Calderón gongórico, e esse Calderón está mais para a estante do que para o palco.

A montagem se ressente disso. Nascida com o espetáculo, a tradução agora editada influenciou mais do que foi influenciada. A interpretação em *A vida é sonho* declama rigidamente os apostos e as exclamações e não consegue fazer-se entender. Só quando escapa da prisão gongórica, ganhando sinceridade poética, é que chega ao sonho do dramaturgo, à sua trama, ao seu personagem. Torna-se verdadeira e envolvente, ingênua e, afinal, popular.

Calderón não chega a Lope de Vega, o "monstro da natureza" e suas centenas, talvez milhares, de peças. É mais retórico e amaneirado, como a própria Espanha do século 17. Mas, assim como Shakespeare superou os shakespearianos do século 18 que achavam que ele só podia ser apreciado em literatura, também Calderón está tendo de enfrentar lugares-comuns: o de que é formalista para o teatro, e seu valor se limita ao drama filosófico.

A vida é sonho é uma comédia. Calderón reuniu, em forma de fantasia, a sua metafísica e o seu prazer. Espetáculo e tradução até que apontam para isso, mas ainda prevalece o Calderón dos antigos.

Senhorita Júlia

Difícil achar palavras para *Senhorita Júlia;* difícil achar palavras contidas. O espetáculo, por todas as razões, é frustrante. Andréa Beltrão não sabe o que fazer do papel. Parece não entender a tragédia de Júlia. José Mayer está perdido no palco. Não sabe sequer onde colocar os braços. O diretor William Pereira perdeu o rumo e desperdiçou um clássico da sensualidade e da vingança.

O ponto de partida parecia levar — pelo menos — a uma boa experiência para os nossos olhos modernos: a peça de August Strindberg retomada com extremo rigor dramático. O texto ganhava o primeiro plano, a interpretação recuperava clareza e gravidade. Mas tudo se perdeu no meio do caminho, e se perdeu pela própria interpretação. *Senhorita Júlia* é uma montagem de desencontro constante entre atores e autor.

A chamada direção de atores parece ausente do espetáculo. Dirigir a interpretação, a bem da verdade, não esteve entre as maiores prioridades do teatro brasileiro na última década. O resultado pode ser visto claramente em *Senhorita Júlia.* O texto escrito em 1888 não pede shows imagísticos, não pede atmosferas ou estímulos pouco discerníveis; pede atores. A partir da metade da montagem, pede atores desesperadamente.

Não encontra. Aí a razão da dificuldade de achar palavras. É impossível não simpatizar com Andréa Beltrão, uma das atrizes brasileiras mais engraçadas, na televisão e no palco; uma atriz, ao mesmo tempo, sensual — ainda que não tanto quanto Lena Olin, por exemplo, que foi Júlia na montagem de Ingmar Bergman para a mesma peça. Mas Andréa não alcança os conflitos de um personagem quase esquizóide como Júlia.

Perdida Júlia, está perdida praticamente toda a peça. José Mayer, como o empregado Jean, faz o necessário para o papel, mas parece estar preso, física e dramaticamente. Sua movimentação no palco inexiste. Seu personagem é, em princípio, de uma sedução maquiavélica. Isso é traduzido na montagem por uma frieza que transforma Jean em malvado. E Jean pode ser cruel, até criminoso, mas não é mais um malvado de novela.

A montagem de *Senhorita Júlia,* com as suas muitas incoerências, expõe um conflito do teatro brasileiro hoje: atores de televisão vão de encontro a diretores de teatro e todos vão de encontro a textos nada fáceis. O resultado — inevitável — é desigual. Estrelas nem sempre estão preparadas para ceder e para, na expressão de Fernanda Montenegro, embarcar num trabalho diverso daquele de sempre, daquele de costume.

E diretores de teatro nem sempre estão preparados para guiar atores em meio a tantas palavras, como é o caso do clássico *Senhorita Júlia.* O espetáculo de August Strindberg, William Pereira, Andréa Beltrão e José Mayer tentou juntar tudo para ver se dava certo; infelizmente, não foi dessa vez.

The flash and crash days

Está tudo lá de novo: a fumaça, o cenário arquitetônico, a tela separando palco e platéia, a falta de texto. E não está nada. Tudo o que parecia levar ao incompreensível, à forma pela forma, à dissimulação da falta de conteúdo, tudo agora funciona para que *The flash and crash days* seja uma grande peça de teatro: as coisas estão mais simples e mais graves.

Gerald Thomas não mudou, e ao mesmo tempo mudou tudo. Até voltou atrás nas supressões formais que havia realizado. O diretor se deu conta de que o impenetrável em seu teatro não era a beleza plástica, a supremacia visual, mas o simples fato de que se levava muito a sério. Foi isso o que mudou.

The flash and crash days é um espetáculo de grand-guignol sobre a disputa entre o velho e o novo. Um tema recorrente em Shakespeare, por exemplo, de *Hamlet* a *Henrique 4.º*, a *Rei Lear.* No seu espetáculo, o diretor leva essa disputa para o campo do terrível, do grotesco, do insuportável. Ultrapassa os limites da decência, do bom gosto e da tragédia. Entra direto na mais clara comédia.

Pode parecer estranho, mas *The flash and crash days* procura tirar risadas em quase tudo. A primeira frase — sim, há palavras e até diálogos, aqui e ali — já é uma piada sobre o próprio tema da peça. "Vai começar tudo outra vez", reclama um enfastiado Luiz Damasceno, um dos anjos negros que acompanham a eterna disputa entre o velho e o novo, entre as duas Fernandas.

Seguem-se cenas as mais horripilantes, de vários pontos de vista. Numa delas, apenas para dar idéia, Fernanda Torres simula um ato sexual com Fernanda Montenegro, sua mãe. E tome vômitos, assassinatos, torturas variadas. A peça faz paródia de cenas hitchcokianas e do mais que se puder lembrar de suspense e terror. Faz paródia do próprio Gerald Thomas.

Tudo muito carregado, exagerado. É aí que a peça se desprende do sério. *The flash and crash days* não se defende. Não procura criar uma imagem indecifrável ou uma informação restrita que incomode e distancie. A separação palco/platéia está lá, formalizada no filó, mas não é real. O espectador arregala os olhos de medo, ri à solta, mantém atenção — e fura a tela.

A peça fala de si mesma o tempo inteiro: no final, comenta ironicamente que agora é "inteligível". Também fala, era inevitável, do próprio Gerald Thomas. Mas fala muito mais das duas Fernandas, mãe e filha. A disputa entre velho e novo, a guerra de gerações e o eterno retorno, esse é o tema de *The flash and crash days.* E é isso o que vivem Montenegro e Torres.

A filha vence. Fernanda Torres dá no espetáculo a sua mais brilhante atuação. É engraçada como num filme mudo, em momentos patética, mas também violenta e grosseira. Ilumina a peça. Uma passagem é o exemplo maior: com força e crueldade juvenis, em movimentos sensuais de bailarina, toma o copo d´água — e, descobre-se, veneno — que era destinado a sua mãe.

Fernanda Montenegro, a grande atriz brasileira por décadas, não luta pelo copo. Não disputa com a filha. No espetáculo, é também engraçada, viciosa, cruel. É sensual. Entrou de cabeça numa linguagem teatral que não é a sua, mas deixou aberto o caminho para o brilho de Fernanda Torres; também brilha, mas sem ofuscar.

The flash and crash days joga com essa disputa entre o velho e o novo, mas pede ingenuamente por uma fraternidade. Termina com uma Fernanda flechada e a outra decrépita, mas livres dos anjos negros e jogando cartas alegremente. A cena é tocante, simples, quase infantil. Fecha com emoção a peça em que Gerald Thomas mostrou que, para ganhar conteúdo, não precisava mudar a forma.

Gerald Thomas, autor
e diretor de
The flash and crash days

Fernanda Torres e Fernanda Montenegro, *The flash and crash days*

Fernanda Torres e Fernanda Montenegro lutam bravamente em *The flash and crash days*. Era para ser mais uma peça carregada, com base na ópera *O anel dos nibelungos*, de Wagner. Poucos ensaios com mãe e filha e mudou tudo. O que acabou encenado é uma alegoria engraçada mas terrível da disputa entre gerações. O espetáculo é o primeiro em que as duas dividem o palco. Ou melhor, lutam por ele. Um confronto que vai das cenas mais aterradoras — uma relação sexual entre mãe e filha — às mais singelas — um alegre jogo de cartas. Foi um encontro, diz Fernanda Montenegro. Tem coisas íntimas ali, como no jogo de cartas, diz Fernanda Torres.

❧

Em cena — No início dos ensaios era muito duro olhar para ela, olhar para a minha mãe em cena. Vinha uma vergonha que cortava. Tanto que a gente ficou sem se olhar um tempão. Até que um dia a gente se olhou e isso virou uma cena. A gente só se encara no final da peça e, toda vez, é extremamente emocionante. (Fernanda Torres) Nós somos gente de teatro, visceralmente. É nós só somos inteiras quando também nos encontramos no palco. A gente sabia que faltava se encontrar em cena para fechar o conhecimento. Isso aconteceu de forma muito bonita. (Fernanda Montenegro)

Elogios — A mamãe... é fogo, muita coisa minha eu vi que tenho dela. Ela não é sentimentalóide quando representa. Ela imanta o personagem dela de sentimento o tempo todo, de memórias, de idéias. Mas nunca fica rançosamente sentimental. (Torres) Eu acho ela esplendorosa. Estou falando isso sem nenhum pudor. Para uma mãe italianona, de vocação loba, seria muito duro se fosse o contrário. No sentido de que ela é uma continuidade, para melhor. Não trabalha na doença, no "dark". (Montenegro)

A luta — Imagina se você não tivesse nada a opor? É isso o que mantém o processo vivo. Por isso é que essa coisa do espetáculo é linda: porque se continua numa luta, num jogo. Pode até ser um jogo de cartas; mesmo morrendo, você quer ganhar alguma coisa. (Montenegro)

Fernanda Torres em
The flash and crash days

Ininteligível — Não há nada para se entender, além do que se entender. É um jogo de vida e morte. É isso, meu Deus, é algo comum a todos. (Torres)

A megera domada e *A comédia dos erros*

A megera domada não é bem uma farsa. A dupla construção nos papéis principais, a revelação posterior de seu verdadeiro caráter, a complexidade e as contradições que Shakespeare impõe aos personagens: são atores em suas próprias vidas. A peça é muito engraçada e se estrutura como farsa, mas vai muito além. O grupo Tapa preferiu fechar o jogo shakespeariano numa luta livre de gosto duvidoso.

Petrúquio subjuga Catarina "na porrada". Os dois atores encenam, com todos os detalhes, uma luta livre como a dos velhos programas de televisão. Não há espaço para uma justificação de cada personagem: eles são violentos, animosos, e reprimem ou são reprimidos com violência. Catarina é uma megera; quando domada, transforma-se numa perua. Petrúquio, um chauvinista, não quer mais do que um bom dote do sogro e uma mulher que obedeça aos seus mandamentos.

Shakespeare construiu personagens que não se deixam cair tão facilmente em tais armadilhas. O judeu Shylock, de *O mercador de Veneza*, lembra Catarina. É o típico sovina das farsas, assim como Catarina é a típica megera. Mas ambos têm os seus muitos lados, como personagens. São engraçados, mas presos a papéis que seriam, em realidade, impostos socialmente. Isso está nas peças; realça e enriquece a comédia de ambas.

A montagem do diretor Eduardo Tolentino de Araújo direcionou *A megera domada* para um caminho proposital de farsa. A peça é muitas vezes vista como um trabalho imperfeito, grosseiro, de aprendizado para o autor. O espetáculo acredita na grosseria: encena a música *Amélia*, veste Catarina como uma japonesa, Petrúquio e os pretendentes de Bianca como lutadores. Consegue gargalhadas com um Drômio perfeito, mas desperdiça o restante.

❧

A comédia dos erros subverte toda a peça de Shakespeare. Não procura uma verdade sobre o dramaturgo: parte dele para uma verdade do espetáculo. O texto é provavelmente o primeiro escrito por Shakespeare, a partir de uma peça de Plauto. Os "erros" são os desencontros entre dois irmãos gêmeos e seus dois empregados, também gêmeos. Na montagem, esses desencontros multiplicam-se: os atores fazem todos os papéis. São todos gêmeos.

O diretor Márcio Aurélio costurou um espetáculo que, com toda essa multiplicidade de "erros", é anárquico como interpretação mas não é confuso como narrativa. É simples, direto, ganhando clareza no figurino uniformizado e no cenário distribuído pela sala toda. Mantém muito do humor shakespeariano e acrescenta o que pôde criar por conta própria. O efeito geral é de uma comicidade leve, mas devastadora.

A comédia dos erros, com Leonardo Medeiros, João Vitti e a Cia. Razões Inversas, fugiu da ortodoxia e do respeito excessivo a um Shakespeare sempre idealizado. Aproveitou a deixa da própria peça, escrita por um dramaturgo que tateava no teatro com extrema liberdade; criou uma comédia que busca retratar exatamente isso.

Sonho de uma noite de verão

Ary França é grande. Lembra, e muito, o Stan Laurel de *O gordo e o magro*. É magro, quase esquelético. Tem pernas finas e rosto de borracha. Entra em cena e o mais desaparece: os outros atores, o cenário, sobretudo desaparece o texto. É um ator cômico que não precisa de piada: faz tudo sozinho. Prende o público, que fica quieto quando ele quer e explode quando ele deixa. Pouco aparece, mas domina o *Sonho de uma noite de verão.*

Augusto Pompeu é Macunaíma, ou Grande Otelo. Seu Puck também aparece pouco, mas também não precisava de mais. Ele é travesso, poeticamente sacana. Faz tudo acontecer errado. Estraga e reconstrói amores juvenis. Transforma um homem em asno. Aceita as ordens, mas faz diferente. Canta raps, mas não se leva a sério. Em meio a um clássico shakespeariano, escrito há quatro séculos, foi achar uma graça toda ela brasileira.

Cacá Rosset está gozado como nunca, e já não precisa abrir bolsas na platéia. José Rubens Chachá depurou sua ironia em personagens que, superiores e grandiosos, traduzem o sonho para quem desaprendeu a sonhar. A montagem quase inteira é de um grande prazer para o público. É um espetáculo que consegue encontrar equilíbrio entre a tradição da comédia latina e uma outra, menos aceita e louvada, brasileira.

E tem a nudez. Não é excessiva, não é apelativa; algumas das cenas poderiam, talvez, ser mais graciosas na representação do mundo das fadas. Soam, por toda a repercussão da estréia em Nova York, um pouco carregadas. Mas não há nenhum disparate. Encaixam-se com facilidade na trama. E a sensualidade muito próxima de uma certa libertinagem se liga à própria montagem do Ornitorrinco — mais para um carnaval mundano e de anjos caídos, menos para uma floresta ideal, elevada, etérea.

Sonho de uma noite de verão é das peças mais encenadas de Shakespeare. E a que mais serve, hoje, à grande volta ao autor: há pouco foi montada por Jérôme Savary na França; agora é a vez de Robert Lepage, canadense, mas o maior dos novos nomes do teatro em Londres. Um espetáculo de mágica teatral, ele se traduz numa das últimas falas de Teseu (Chachá), em que comenta a fantasia inalcançável dos amantes e dos loucos. Ou dos líricos e dos bufões. O Ornitorrinco, no seu *Sonho*, prefere os últimos.

Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues atingiu a unanimidade. Em seis meses sai a biografia escrita pelo jornalista Ruy Castro; o diretor Antunes Filho reestréia em São Paulo duas peças do dramaturgo; no Rio, outras três, e no ano passado foram 11. Em dois meses o teatro da Europa faz a Semana Nelson Rodrigues, em Paris. Textos seus chegam ao cartaz na Alemanha e na Itália, no Chile e na Argentina.

A unanimidade nacional vai muito além. Suas crônicas estão sendo lidas como oráculos. Seu anticomunismo é ecoado como premonição. Sua apologia a Médici torna-se a ironia de um ser superior, como Jorge Luis Borges. O autor não é mais o freudiano obsessivo: nas suas peças transparece também o inconsciente coletivo junguiano. Gênio é a expressão corrente para o dramaturgo, cronista, romancista. E ainda estão por ser descobertos o repórter policial e até mesmo o crítico de ópera.

Nelson Rodrigues tem limites. Sua dramaturgia é o exemplo. As dezessete peças são a base do teatro brasileiro contemporâneo, mas são também um retrato de sua época e de seu ambiente. E isso não é mais aceito, hoje. Ele é tido e amado como único, superior, fechado aos movimentos, atemporal. Não se enquadra mais na comédia de costumes carioca. Não se enquadra mais no teatro do absurdo. É um gênio sem igual no exterior.

A patriotada não tem limites. Quando muito, Nelson Rodrigues seria ligado ao teatro do absurdo por ter-se adiantado a ele: *Dorotéia* é que é o verdadeiro manifesto absurdista. Afinal, é anterior a *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, em três ou quatro anos. Mas não houve, objetivamente, um movimento absurdista. Dramaturgos como Eugène Ionesco, Jean Genet, Vaclav Havel foram assim agrupados de forma tentativa pelo crítico Martin Esslin, num livro de 1961.

Nelson Rodrigues está tão distante e tão próximo de Beckett quanto Genet, ou Harold Pinter. Se for aceita a existência de um teatro do absurdo, Rodrigues é seu contemporâneo e dá prova: algum humor expressionista, personagens arquetípicos, até a valorização crescente da imagem. É essa a dramaturgia rodriguiana que ganhou corpo e atravessou os anos 80, pelas mãos do diretor Antunes Filho. E é essa a dramaturgia beckettiana que atravessou os anos 80 no Brasil, pelas mãos de Gerald Thomas.

Rodrigues e Beckett foram os dramaturgos que mais se prestaram, no Brasil, ao teatro "germânico" que predominou na última década. A expressão foi usada pela primeira vez pelo próprio Antunes Filho em 1981, para descrever o seu espetáculo *Nelson Rodrigues, o eterno retorno*. Anos depois, acabou servindo de rótulo e crítica ao teatro de Gerald Thomas. Outros rótulos, para os dois diretores e seus autores recorrentes: teatro essencial, teatro mítico.

Absurdista, germânico, mítico. Os adjetivos todos poderiam ser deixados de lado por uma afirmação histórica sem bravatas: Nelson Rodrigues é um dramaturgo da segunda metade do século, e seu teatro está circunscrito nela tanto quanto os teatros de Beckett, Pinter e até mesmo Sam Shepard. No limite, poderia ser dado como pós-moderno; ensaístas chegaram a definir Beckett nessa linha, durante as tumultuadas tentativas de chegar a uma definição do pós-modernismo.

Rodrigues, moderno ou pós-moderno, carrega os males de seu tempo. Por exemplo, seu teatro é pontilhado por um certo efeitismo, por soluções que assombram e empobrecem o drama. São ecos de uma necessidade de chocar _um mal do século. O crítico Sábato Magaldi, seu amigo pessoal e editor do Teatro Completo, cita o final de *Beijo no asfalto*. O próprio dramaturgo admitiu que foi uma saída "de efeito", mas se negou a mudar o texto porque já o considerava página virada.

As ressalvas a ele podem ir da insistência no escândalo à artificialidade das "one-liners". São críticas que, mesmo limitadas, permitem trazê-lo de volta ao mundo da imperfeição. A unanimidade em torno de sua obra foi construída na década que se seguiu à morte, em

1980. Aos poucos, ele foi ganhando o posto de redentor do teatro brasileiro. Era necessário achar um Shakespeare ou um Molière; a responsabilidade caiu sobre Nelson Rodrigues e suas 17 peças.

O curioso é que o autor, como revelou ao deixar de lado os defeitos de *O beijo no asfalto,* não tinha esse ideal de perfeição. Um outro caso é ainda mais significativo. *Vestido de noiva,* sua peça de maior impacto no teatro nacional, teria sido escrita em apenas três noites. Nelson Rodrigues pode ter sido resistente quanto a eventuais alterações de texto nas montagens, mas não chegou a ser um perfeccionista; as mais que irregulares versões de cinema são prova disso.

Unanimidade nacional, Nelson Rodrigues está no limbo — é um gênio com seus donos já escolhidos, um deus com sacerdotes rigorosos. Beckett, sempre o paralelo, precisou escapar do mesmo endeusamento para ganhar versões hilárias de *Esperando Godot* nos últimos anos. Elas levaram para a frente o pai do absurdo, agora cada vez menos absurdista. Nelson Rodrigues já foi expressionista, depois trágico suburbano, depois mítico. Talvez um dia se descubra que *Vestido de noiva* é também uma comédia escrachada.

Macbeth

Macbeth é o horror; não a montagem de Ulysses Cruz, mas o texto de Shakespeare. Alguns o crêem uma alegoria do poder, ou da ambição. Não: é uma alegoria do mal. A tragédia da Escócia e do usurpador Macbeth é, nas palavras do nobre Macduff, o horror, o horror. A montagem não consegue chegar a tanto. Não acordou para o que tinha nas mãos; as portas do inferno, para usar uma outra imagem do texto, essa do nobre Banquo.

Macbeth, no palco, é uma montagem lenta, por vezes paquidérmica. A agressividade do texto mais conciso, mais rápido de Shakespeare perde fôlego na interpretação e na "mise-en-scène". Os atores sorvem as palavras, deliciam-se com sua musicalidade, a tal ponto que parecem deixar de lado o significado. A ação torna-se plástica e a própria morte esfria. O assassinato torna-se distante, belo, antitrágico.

Não há justificativa possível para dois cortes realizados no texto. O primeiro é o virtual desaparecimento das três bruxas. Transformaram-se em sacis pererês ou coisa que o valha. São engraçadinhos, e não falam. Suas duas cenas, entre as mais demoníacas da peça, fazem rir. O segundo corte é o da chacina da família de Macduff. É a cena em que o mal se pronuncia com maior clareza, em que é selado o fim de Macbeth; e não está na montagem.

Vera Fischer (Lady Macbeth) não conseguiu transferir para o palco a sua personalidade dominadora da televisão. Posa, declama. Está contida no espetáculo e acaba limitando o seu próprio — e nada contido — personagem. Stênio Garcia não tem propriamente um personagem, mas retalhos de texto. Até que conseguiu dar forma a ele, como uma bufão, mas seu bufão resulta num corpo estranho dentro da tragédia shakespeariana. Luís Santos Baccelli, que faz Macduff, o "bem", deveria expressar mais diretamente, em palavras, essa tragédia; está calmo demais para isso.

Antonio Fagundes construiu um Macbeth infantil, patético. É dominado por seres inumanos (as bruxas) e sua fraqueza diante deles o leva aos crimes e à perdição. O Macbeth de Fagundes é inconsciente e fraco. O destino é que o carrega, não a sua própria vontade. A interpretação de Fagundes, nessa linha, é realizada com bastante cuidado. Mas funciona como outro aspecto — mais um — a atenuar a tragédia. A conter, quase desaparecer com a catarse.

O Macbeth de Shakespeare não é um boneco do destino. A ação externa, das bruxas ou de Lady Macbeth, é apenas a oportunidade para ele expressar o que tem de assassino e demente. É precisamente assim que Plutarco, biógrafo grego do século 1 e talvez a maior influência literária de Shakespeare, descreve a interferência divina na ação dos heróis de Homero. Macbeth não é mais um ingênuo nas mãos do demônio. O próprio demônio não teria coragem de se mostrar na forma de Macbeth.

Dois perdidos numa noite suja

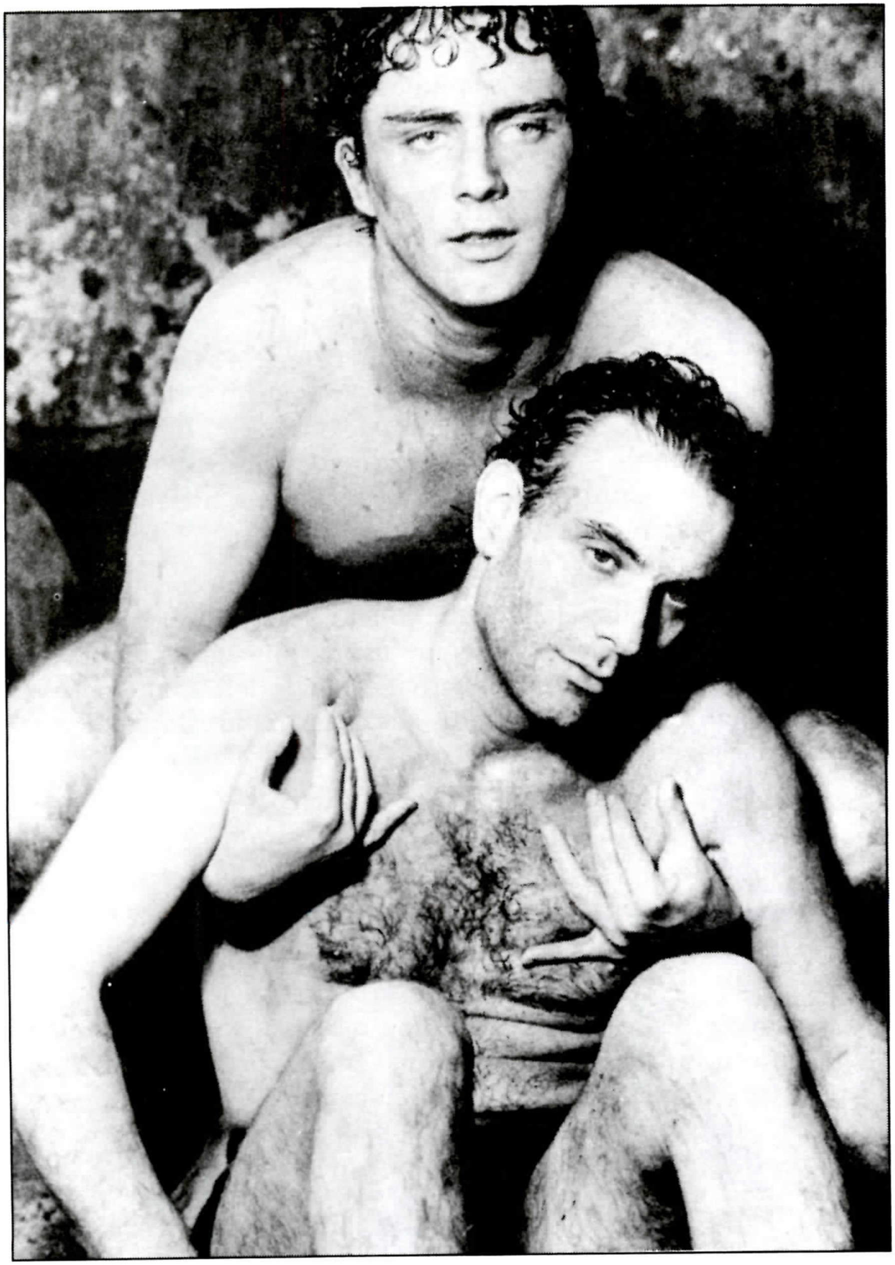
Plínio Marcos vem posando agressivamente, nas últimas décadas, como o vingador do submundo contra a hipocrisia da classe média. *Dois perdidos numa noite suja* mostra que ele é muito mais. Sua peça assusta e emociona, expõe crueldade e amizade. Não se debate no rancor: joga no conflito interminável de dois personagens de origem e sonhos diferentes, mas ambos perplexos.

Dois perdidos revela essa dimensão graças, em grande parte, ao ator Marco Ricca. Plínio Marcos lembra que só é possível imaginar, conhecer um texto teatral quando ele se transforma em personagem, em interpretação. No caso, Ricca faz com que a insanidade e os crimes de um mendigo não se percam na violência simplista. Ele é como um Carlitos perigoso, sempre a meio caminho entre a ingenuidade e o assassinato.

Ricca é impressionante nessa complexidade, nesse vaivém emocional de seu "Paco maluco, o perigoso". A maior parte do tempo, é engraçado; no restante, é monstruoso. Petrônio Gontijo, que faz Tonho, o outro "perdido", está um pouco carregado no papel. Não chega a ser exatamente histérico, mas está além da tensão pedida pelo personagem. De todo modo, faz um espelho que compõe bem com o Paco de Marco Ricca.

A história de Paco e Tonho é de violência e crime, mas também de amizade e até mesmo carinho. Os dois moram sob um viaduto. Paco, meio maluco, já não espera muito da vida. Tonho ainda sonha. O conflito entre ambos é o conflito de classes e culturas diferentes, mas nem tanto. Há uma identificação, quase um companheirismo, entre ambos, o que acentua dramaticamente o conflito original. A montagem de Emilio Di Biasi realça essa identificação. E a humanidade de Plínio Marcos acaba superando em muito a sua maldição.

Nem tudo funciona no espetáculo. Por mais que se esforce, *Dois perdidos numa noite suja* não consegue esconder um certo ranço de produção alternativa. Mas a força do texto de Plínio Marcos parece ter contaminado — e salvo — outros possíveis focos de fraqueza, como o cenário de lama para todo lado ou as tiradas modernosas, caso do vídeo ao vivo.



Marco Ricca e Petrônio Gontijo em Dois perdidos numa noite suja

Dois perdidos numa noite suja apresenta, talvez mais do que tudo, a oportunidade de assistir uma peça que quer falar alguma coisa; uma peça que tem a sua razão de ser, uma oportunidade que anda rara. É uma razão de ser de 25 anos atrás, quando foi escrita, mas a nova montagem mostra que não é datada.

Luis Melo e *Trono de sangue*

Shakespeare é uma ambição para qualquer ator. De Macbeth e Hamlet a Falstaff e Puck, os seus personagens criam lendas de interpretação desde o século 17. Em *Trono de sangue/Macbeth,* no teatro Sesc Anchieta, o escolhido foi Luis Melo. O diretor Antunes Filho diz que só montou a peça porque Melo, seu primeiro ator nos quatro anos anteriores, estava finalmente preparado.

Melo, como todos, olhou para trás e para os lados ao construir o seu Macbeth. No caso, olhou para Paul Scofield, velho ator britânico que ele tem como ídolo. Seu estilo seguiu assim uma agressividade, ou melhor, uma interpretação mais carnal e menos delicada — a exemplo, também, dos principais atores shakespearianos da atual geração, como Kenneth Branagh.

— A maneira como o Paul Scofield e os novos atores trabalham os seus personagens é alucinante. É uma coisa muito mais próxima, menos burguesa. Eu gosto mais dessa animalidade do Scofield do que, por exemplo, do Laurence Olivier, que no entanto eu acho muito bom. A minha poesia é mais agressiva. Não é melosa, apesar de eu procurar brincar com isso. A minha tendência é mais visceral.

A essa "animalidade", o ator procurou reunir uma maior simplicidade. Para encontrar a ambição e o mal em Macbeth, Luis Melo diz ter procurado em si mesmo, até no seu cotidiano, as chaves para a interpretação. "Todos nós temos isso. É só acionar." Ele acionou as suas próprias reações e tentou fugir do óbvio.

— Eu procurei escapar de qualquer estereótipo que se tenha de Shakespeare. A grandiloqüência, a empostação da representação shakespeariana. Tentei o caminho inverso, da maior simplicidade possível. Me preparei tecnicamente e deixei que o coração fosse falando, e percebendo como é que eu lidaria com a minha maldade.

Trono de sangue

Trono de sangue, de Shakespeare, do diretor Antunes Filho e do ator Luis Melo, bem que merece ser chamada de uma tragédia perversa. É a montagem mais corajosa de um texto clássico, de todas as que surgiram na atual onda Shakespeare. É a mais clara e aberta, a mais agressiva, a mais horrenda; em uma palavra, é catártica.

É uma tragédia, e o público demora um pouco para encontrar-se em tal ambiente. Afinal, não se sabe mais o que é tragédia em teatro. Duas décadas de efeitismo distanciaram o palco da platéia. Uma peça não envolve mais: serve de reflexão. Quando muito, aceita-se o envolvimento de uma comédia, do riso. As tragédias, essas desapareceram. Elas seduziam, mostravam o que não se pode ver, eram sinceras demais. Eram patéticas.

Trono de sangue/Macbeth é patética. Aqueles reis, generais, grandes homens correndo pelo palco e gritando "o horror, o horror" provocam as reações mais estranhas. Aquelas mortes todas, o sangue, a maldade apavoram os mais ingênuos e tiram espasmos de riso nervoso dos mais cínicos. Há uma confusão nas sensações, deixando como único efeito mais claro e geral os olhos esbugalhados do público.

São momentos de estranhamento, esses em que as pessoas não estão preparadas para aquilo de diferente que começa a acontecer. Se a platéia estava distante demais e aproximou-se de forma confusa, na primeira apresentação de *Trono de sangue,* também os atores tiveram de enfrentar o seu quinhão de estranhamento. Alteravam seguidamente de tom; atingiam instantes trágicos sublimes, mas logo os perdiam.

Não é o caso de Luis Melo. Ele já foi um vicioso Noronha em *Paraizo*

Luis Melo em
Trono de sangue

zona norte/Os sete gatinhos e um triste Lobo Mau em *Nova velha estória/Chapeuzinho vermelho*. Mas é como Macbeth — o general valoroso, o traidor assassino, o rei louco e desesperado — que ele mostra melhor a sua qualidade de interpretação. Não é delicado e nobre como um velho ator inglês, mas agressivo, animalesco. Como o próprio Macbeth, não nasceu para rei.

Orson Welles dizia não ser um bom ator e sim um ator-rei, segundo uma classificação antiga de teatro: servia para papéis de reis. Luis Melo não é um ator-rei. Não tem o porte, o olhar, a arrogância natural. A sua representação de Macbeth é grosseira como a de um militar de campo, pouco dado aos banquetes e ao minueto. É um homem comum, desses capazes dos atos mais sórdidos quando perde o controle.

É o caso do assassínio do filho de Macduff, um menino, ou das dezenas de facadas na cabeça de seu amigo Banquo, ou das mortes do gentil rei Duncam e de seus pobres guarda-costas. Shakespeare não tinha o menor pudor com cenas que, de tão excessivas, soam patéticas aos olhos "modernos". Antunes segue seu exemplo: seu *Trono de Sangue/Macbeth* tem passagens óbvias, como que instando o público a deixar de lado suas reservas.

Macbeth não expõe o mal externo, não é o ato de algum demônio. É mais terrível do que isso, porque nos identificamos com ele durante a peça. Aceitamos aquilo de mais horrendo que faz. Sua morte nas mãos de Macduff é, assim, a própria catarse; é a purgação do mal de todos.

Tempestade e ímpeto

Tempestade e ímpeto é desses espetáculos pelos quais, à primeira vista, não se dá nada. Ele acontece no jardim semi-abandonado da Casa Modernista. Os atores e atrizes, de Mariela Nobel a Pascoal da Conceição, se expressam em língua remota. O público vai andando atrás da ação, guiado por luzes; não existe uma trama; nada é linear. No entanto, *Tempestade* emociona.

Há muito a ressalvar. A peça faz uma grande salada entre o que chama de tradições búdicas, misturadas com danças rituais indianas, acrescidas do pré-romantismo alemão, do Sturm und Drang, ou melhor, tempestade e ímpeto. Quer mais? Grand-guignol, multimídia, performance, instalações, dança. *Tempestade* é um vale-tudo. Na expressão do diretor Renato Cohen, é uma Obra de Arte Total, ou Gesamtkunstwerk.

Não ria; *Tempestade* tem tudo para ser uma grande chatice, mas é tocante. Não é preciso tomar em conta — pelo contrário — todas as supostas ou reais influências nomeadas pelo grupo Orlando Furioso para se deixar levar pela peça.

A cada passo, no meio do parque mal-cheiroso, você se deixa envolver um pouco mais: pela mulher de branco andando no corredor de árvores, pela jovem que sai lentamente de um pequeno e imundo lago de flores e folhas, pelo belo casal que se ama com uma violência assustadora. Você se deixa cair nesse anti-racionalismo romântico, como quer o grupo; até se deixa tomar por uma delicadeza "búdica".

Ainda assim, a peça acaba e você acorda. *Tempestade,* quando tudo termina, é uma bela mas indistinta lembrança. É como uma volta na montanha russa; passada a tempestade, toda a salada sensorial e anti-racionalista, que antes emocionou, resulta quase vazia e esquecida.

Nova dramaturgia

O novo é o velho: é o bordão do teatro hoje, ainda que não claramente expresso. O teatro do mundo acordou de sua hibernação de belos delírios, de imagens estarrecedoras e está voltando a falar. Como no Brasil, a cena na Grã-Bretanha, no Canadá, na Alemanha, até nos Estados Unidos, está com mania de peças clássicas, e até mesmo de alguns textos novos. Aos trancos e barrancos, o teatro começa a soltar o verbo.

O poeta e dramaturgo Derek Walcott, caribenho mas vivendo entre Londres e Nova York, foi o autor de um manifesto que, em 1990, confrontou um dos tabus da dramaturgia moderna: ele defendeu não só que os poetas se voltem para o teatro, mas que a métrica e a própria rima reencontrem seu lugar no palco. Walcott tem uma montagem com a Royal Shakespeare Co. de sua peça em versos *The odyssey*, uma recriação para a *Odisséia* de Homero.

A verdade é que os poetas foram expulsos do teatro pela simples razão de que são poetas, de que escrevem metricamente e toda métrica é hoje rejeitada como artifício e não vida, lamenta ele no texto, publicado pela *Poetry Review*. "As grandes tragédias são baseadas na métrica tanto quanto no personagem, quer dizer, uma simetria de som tanto quanto de trama, mas a tragédia no teatro moderno considera essas idéias ultrapassadas."

O diretor irlandês Declan Donnellan, da companhia Cheek By Jowl, não arrisca uma defesa tão veemente de um texto contemporâneo em versos. Ele prefere insistir nos clássicos shakespearianos, como a comédia *As you like it*, que chegou a apresentar em São Paulo, em 91. Donnellan não se empolga com uma nova dramaturgia em versos, como a de Walcott, mas já saiu à procura de novos textos.

Encontrou *Angels in America*, do americano Tony Kushner. A peça está programada para o fim do ano em Nova York e, quando estreou em fevereiro no National Theatre, de Londres, dirigida por Declan Donnellan, foi descrita pela revista *Plays and Players* como "exatamente aquele tipo de peça que se pensa — equivocadamente — que os americanos não conseguem escrever: historicamente consciente, ambiciosa, feroz".

Na Grã-Bretanha, diversos nomes apontam uma nova dramaturgia. As maiores esperanças recaem sobre a autora negra Winsome Pinnock, no momento "dramaturga residente" do Royal Court Theatre. Ela vem apadrinhada pela diretora jamaicana Yvonne Brewster, do Talawa, a mais importante companhia negra européia, para quem Winsome Pinnock está para se tornar "uma grande autora".

Na Alemanha, a reunificação fez ganhar corpo um dramaturgo de enorme repercussão nacional, Klaus Pohl, de *Karate Billy.* A peça estreou em 90. No momento, está em cartaz em 20 cidades alemãs e em algumas européias. Pohl é agressivamente naturalista e pouco preocupado com forma. Diz escrever como um historiador ou jornalista, que relata o que vê. Sua peça mostra a volta de Billy à sua cidade na ex-Alemanha Oriental, determinado a descobrir quem o denunciou à polícia política.

Personagens típicos, nesta geração nova e falante, são o franco-canadense Robert Lepage e a inglesa Deborah Warner. O primeiro, chamado de "wunderkind" e comparado a Peter Brook, arrebatou platéias européias com peças como *The dragon´s trilogy,* em 91, e *Tectonic plates,* em 90. Nas duas e também em solos como *Needles and opium,* o texto e a interpretação ganham corpo, à altura da iluminação e do cenário. Lepage quer um teatro em que texto, imagem e interpretação estejam juntos e iguais; ele escreve, dirige e atua.

A bela inglesa Deborah Warner é, por assim dizer, mais conservadora. É "a grande esperança do teatro britânico", para o londrino *The Guardian.* Ela só trabalha em direção, e só dirige textos clássicos. Há pouco estreou *Electra,* de Sófocles, pela segunda vez; a primeira foi três anos atrás. Ano passado, montou *Hedda Gabler,* de Ibsen. Já dirigiu um sem-número de peças de Shakespeare.

O que tento fazer é deixar uma peça falar por si mesma como o texto falaria por si mesmo, descreve Warner a sua forma de apresentar cruamente as palavras. Ela entrega o texto à platéia, às pessoas, que vão reagir cada uma de maneira diferente. Para Richard A. Cave, autor do livro *New british drama in performance on the London stage,* ela encabeça a geração de diretores que "trabalham sem cenários dominantes: ela encoraja o próprio ator a criar uma atmosfera para as peças através de sua voz e de seu físico."

Robert Lepage

Robert Lepage é ator, autor e diretor. É canadense de Quebec, de língua francesa. Nos últimos anos, tomou de assalto o teatro. É saudado como o sucessor de Peter Brook, o já lendário diretor britânico que domina o palco há quatro décadas. Em 1991, Lepage fez *The dragon´s trilogy*, espetáculo de seis horas que acompanha a vida de duas mulheres durante o século 20. A peça — em francês e inglês — foi seguida de superlativos, quanto à sua delicadeza, humor, texto, imagens. Há pouco, montou *Needles and opium*. E estréia *A midsummer night´s dream*, de Shakespeare, no National Theatre, em Londres.

❧

O diretor do National Theatre, Richard Eyre, disse que você combina um teatro visual empolgante com uma atenção meticulosa ao texto. Como você vê o texto no teatro hoje?

Eu acredito que aqueles que escrevem textos teatrais devem estar conscientes, hoje, de que a platéia lá fora tem muitas referências visuais, por causa da televisão, do cinema. Algumas vezes eu leio peças e me surpreendo com pessoas que não usam essas referências. Eles não escrevem para as platéias de hoje. Ainda estão escrevendo para gente que estaria lendo romances. Esta é uma das razões por que eu me aproximei do teatro de uma maneira muito visual, no começo. Porque eu acredito que as pessoas hoje têm um vocabulário visual muito mais rico. Elas têm um conhecimento muito mais rico dos ícones. Não apenas ícones pop, não clichês, mas também um conhecimento popular muito bom de linguagem visual. Quando as pessoas escrevem peças de teatro, hoje, elas têm que levar em consideração que é preciso um bom equilíbrio entre linguagem visual e escrita. Eu temo que muitos ainda estejam tomando como referência só a palavra escrita.

Os anos 80 foram a década do teatro de imagens. Você acredita que os anos 90 sejam a década de uma combinação da imagem com o texto?

Eu espero que sim. Eu espero que sim, porque penso que, nos anos 80, muito do teatro que vinha influenciando diretores no mundo inteiro... Eu viajo muito e vou a inúmeros festivais internacionais. E eu acabo por ver muito teatro visual. Eu acho que, durante os anos

80, a maioria desses diretores foi influenciada por gente como Pina Bausch, que era uma diretora de dança, e muito por ópera, pela direção de tipo operístico. Escultura, música, dança influenciaram muito o teatro nos anos 80. E agora eu acredito que vai acontecer este ressurgimento do texto. O único meio de o teatro voltar a ter força é, eu penso, torná-lo bem equilibrado. É por isso que o papel do diretor é crucial nos anos 90, porque ele tem que restabelecer esse equilíbrio entre os atores, o escritor, o "designer", e seja lá que tipo de artista vá colaborar num evento teatral.

A diretora da companhia negra Talawa, Yvonne Brewster, disse que você abrange temas vastos sem acanhamento, e ao mesmo tempo sendo divertido, engraçado. Como você vê a presença desses "temas vastos" no seu trabalho?

Há um fenômeno muito importante neste momento, no mundo. Por causa do aspecto transcontinental do teatro hoje, as pessoas têm estado muito, muito preocupadas em ser acessíveis a outras culturas, a outras línguas, e também a outros modos de vida. Eu acho que é muito importante você não tentar ser universal, não tentar escrever ou dirigir trabalho de palco para ser popular, ou para ser divertido, ou acessível. Eu penso que você tem que ser autêntico, tem que começar escrevendo sobre seu próprio povo, sobre quem você é, e então você terá acesso a um tipo de teatro mais global. Mas eu tenho medo de que nós estejamos vendo mais e mais um teatro que tenta ser universal e internacional, e que acaba sendo muito, muito pretensioso. As pessoas estão falando menos sobre quem elas são e sobre o ser humano, do que sobre o que está acontecendo no mundo.

Quando falou em "temas vastos", ela se referia a uma espécie de renascimento da verdadeira tragédia ou comédia. Você imagina assim o seu trabalho?

Sem nenhuma pretensão, eu espero que eu possa me identificar com o que você acaba de descrever. Há uma coisa que muitos esquecem sobre o teatro: ele tem que ser teatral. Muito da tragédia, muito do lado de farsa cômica do teatro foi esvaziado. As pessoas querem mais e mais fazer cinema no palco. Assim o público, nas bilheterias, sabe sempre o que vai assistir. Mas o teatro, pelo contrário, tem que desestabilizar o público. Eu acho que este é o problema do nosso mundo, agora. Todos estão fazendo coisas seguras. E teatro é o playground das coisas inseguras. Esta é a razão por que eu acho que mais e mais gente deveria estar fazendo tragédias e farsas cômicas. Nós já tivemos o bastante do psicodrama cinematográfico.

Você acredita que seu trabalho e o de outros que tenham qualidades semelhantes — combinando texto e imagem, abrangendo temas mais vastos — indicam um renascimento?

Sim. Eu acredito que é um renascimento para o teatro. O teatro é um lugar de encontro de artistas. Se você olhar para o Renascimento italiano, ou olhar para o Renascimento francês, a força dele é quando você tem um encontro de artistas. E o teatro é um local de encontro ideal.

Trair e coçar, é só começar

Denise Fraga é uma comediante genial. É bem bonita, mas nem parece. Ela arregala os olhos, embaralha as pernas e os braços, tromba com tudo. Lembra um daqueles atores de filme mudo.

Ela é o que vale em *Trair e coçar, é só começar,* há sete anos em cartaz, um a mais do que *O mistério de Irma Vap.* É por causa de Denise que a montagem, de resto uma comédia grosseira, continua lotando, antes no teatro Maria Della Costa, agora no teatro Záccaro.

Vale a pena assistir *Trair e coçar* para ver a sua criação de Olímpia, uma empregada doméstica que é um desrespeito de tão engraçada. Quem só viu *TV Pirata* não tem idéia do que Denise Fraga é capaz de fazer.

Em meio a uma dezena de atores e atrizes, ela apronta uma tal confusão que deixa tudo e todos fora de controle. E você ri, gargalha. *Trair e coçar* pode ser uma droga de peça, mas Denise é genial.

Denise Fraga em
Trair e coçar, é só começar

Nova dramaturgia brasileira

A nova dramaturgia brasileira ainda não tem cara, mas já começa a mostrar serviço. A Jornada Sesc vem com peças curtas, novas; está em cartaz a montagem de *Duvidae;* e estão acontecendo muitas, incontáveis leituras dramáticas, nas quais a peça é apenas lida, sem encenação. Só em São Paulo, só este ano, são três ciclos diferentes de leituras, com dezenas de peças novas.

Há um corte por grupos nesse novo drama. Na Jornada estão os inexperientes, os mais jovens, os que acabam de chegar. Erram muito, e às vezes acertam. Nas leituras estão mais os antigos, os experientes que tentam outra vez. *Duvidae* entra na história porque chegou a uma excelência de dramaturgia graças, em grande parte, à visita da velha senhora Marilena Chaui, a filósofa, que levou os três jovens autores a reescrever a peça nada menos do que treze vezes.

Duvidae quer ser um clássico. Mais do que entrar para a história do teatro, quer ser igual aos clássicos. Os três autores — Patrícia Melo, Eduardo Duó e Luciana Chaui, filha de Marilena — desmontaram Shakespeare para entender as situações que criava, os diálogos, a trama. A gente queria fazer um clássico mesmo, diz Patrícia Melo. "As pessoas que liam a peça perguntavam: 'por que não montam um Shakespeare de uma vez?'"

A trama, ambientada no século 17, concentra-se na perseguição a uma jovem portuguesa que acredita ter visões divinas. Mas a peça é muito mais. É a história do amor que surge entra ela e o padre local. Não foi fácil escrever sobre amor, em português, pior, em português castiço, diz Patricia. "Às vezes a gente escrevia e achava que era cafona. A gente tinha muita vergonha. Escrevia e ria." O problema, lamenta, é que no Brasil a língua perdeu completamente a sua dimensão poética.

Fantasia de Fedra Furor não é a Fedra de Eurípedes (em *Hipólito*), nem a de Sêneca, nem a de Racine. A peça, com Rosi Campos e direção de Cibele Forjaz, foi escrita por Beatriz Azevedo para retratar o mito, não reproduzir o clássico. A autora diz nem gostar muito das versões dos clássicos grego, romano e francês. Fez a sua própria versão para procurar, fora da linearidade dos antigos, o retrato que julga mais apropriado para Fedra.

Ainda que tenha restrições quanto à dramaturgia clássica, está longe de renegar a palavra. O texto é fundamental, diz. Mas *Fantasia de Fedra Furor* e a também romântica *Liubliú,* que classificou na pré-seleção da Jornada Sesc, são as suas primeiras peças com diálogo. Antes eram algumas frases. Apesar dos diálogos, apesar da trama, os textos ainda estão mais para pontos de partida do que para peças estabelecidas; a narrativa se dá na encenação.

Na Jornada, que mostra outras seis peças inéditas, não há predominância de uma linha ou outra. Há desde simples roteiros, como em *Graças a Deus,* de Milena Milena e Clélia Rinaldi, até um formato mais tradicional, como em *Do outro lado da ilha,* de Walderez Cardoso Gomes, ou *Like a rolling stone,* de Anderson do Lago Leite e Lavínia Pannunzio.

As leituras dramáticas começaram a ganhar corpo quando a escritora Consuelo de Castro passou a reunir um grupo de vinte a trinta pessoas para leituras ainda fechadas ao público. Além das peças da própria Consuelo de Castro, foram lidos textos inéditos de Otavio Frias Filho, do ator e autor Renato Borghi e até um musical de Anna de Holanda.

Agora as leituras dramáticas ganham dois espaços abertos ao público. O primeiro é o teatro Eugênio Kusnet, onde funcionou nos anos 60 o antigo Arena. Entre as leituras, *Uma coroa nos trópicos,* de Celso Luiz Paulini e Antonio Bivar. O segundo espaço é o restaurante Orvietto, onde a recém-criada Sociedade Lítero-Dramática passou a promover "saraus". Entre as leituras, *No seio da família,* de Léo Lama, e *Sexta-feira, 24 de agosto. Que dia, meu Deus!,* de Jandira Martini.

❧

Extraído de *Duvidae,* de Patrícia Melo, Eduardo Duó e Luciana Chaui:

"Arcângela: Ah, eleito dos meus olhos. Quero coroar-te. Quero que minha boca seja fruto para tua sede e que minhas mãos teçam rendas e carinhos para te cobrir. Olha a generosa doação da luz que só existe no manifestar-se.

Nicolau: Vênus, de teus olhos destila gota a gota o licor da pura beleza. Bebo sequioso. Encantou-me primeiro tua beleza; prendeu-me tua sabedoria depois. Ah, que nos seja dado descobrir o humano no divino. Firme, entre torrente e rocha, riacho e pedra, para que o divino faça em nós sua morada.

Arcângela: Eleito, meu eleito. Mas era aqui na terra que estavas?

(Os dois se beijam.)"

Duvidae

Duvidae, o espetáculo, é bem chato. O texto de Patrícia Melo, Eduardo Duó e Luciana Chaui, com a contribuição da filósofa Marilena Chaui, é das melhores coisas que surgiram em dramaturgia nos últimos tempos. Mas a montagem, dirigida pela mesma Luciana e protagonizada por atores como Daniela Camargo e Edwin Luisi, é cansativa, fraca, arrastada.

Parece que não se sabe falar na peça; quer dizer, um dos atores sabe, e extremamente bem. Rui Resende, que faz o inquisitor Gregório, o terceiro principal personagem da peça, dá uma aula de como se expressar em português no teatro. Mais: dá uma aula de como transformar um certo romantismo melodramático do português castiço no que há de mais concreto.

Mas o restante do elenco joga fora a peça. A inexperiência de Luciana Chaui e Daniela Camargo explica muito disso; também os excessos trágicos de Edwin Luisi. *Duvidae,* o espetáculo, falha exatamente no que não poderia: sua direção e seus protagonistas não estão à altura das palavras. Falasse Rui Resende todos os papéis e *Duvidae,* o espetáculo, mereceria os elogios de *Duvidae,* o texto.

Ricardo 2.º

Ricardo 2.º, dirigido por Márcio Aurélio, é um espetáculo delicioso, se você tiver paciência com o efeitismo, com as tiradas fáceis, óbvias. A peça de Shakespeare já traz à corrupção presente. Não havia necessidade de microfones e discursos, ou do som da Voz do Brasil ao fundo, ou de gritos de atores na platéia; tudo isso é muito chato.

Mas Shakespeare sobrevive a quase tudo. É muita palavra, trama, horror. Uma cena apenas já basta para esquecer quaisquer deslizes de direção: a deposição de Ricardo, interpretado por Leonardo Medeiros. É das mais célebres — e censuradas — de Shakespeare.

Ricardo 2.º é a tragédia do rei corrupto, forçado a renunciar. Qualquer diálogo, qualquer frase pinçada da peça remete hoje a *Fernando 1.º*. Mas a peça, em cartaz no Centro Cultural São Paulo, tem muito mais dramaticidade do que a corrupção mesquinha e alagoana. Ricardo sabe da punição que chamou e não teme viver toda a sua catarse trágica.

Romeu e Julieta

Andavam falando mal de Gabriel Villela: as concessões, o formalismo. Agora tudo desapareceu no meio da rua, com o grupo Galpão. *Romeu e Julieta,* que estreou na frente da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, é o seu mais sincero e belo espetáculo. O Galpão salvou o diretor da cidade grande.

Não era para dar certo. A água não parou de cair durante as quase duas horas da apresentação. Mas não foram necessários mais do que dez minutos para a chuva ser esquecida. A peça envolveu o público, que começou em cem pessoas e acabou com 300. Era teatro de rua. Não há nada mais perigoso, e não apenas no sentido meteorológico. Eram grandes as chances de *Romeu e Julieta* cair no populismo mais chão. Ficou longe disso. Fez rir e chorar, praticamente sem um momento sequer de desatenção.

A história de *Romeu e Julieta* é bem conhecida. As cenas são conhecidas. O primeiro encontro no baile, a luta de espadas na praça, o suicídio repetido. Nenhum problema. O *Romeu e Julieta* de Gabriel Villela

Eduardo Moreira e Wanda Fernandes em Romeu e Julieta e do grupo Galpão foi tão carregado de ingenuidade e criação que o lugar-comum da trama desapareceu.

E foi tudo, por assim dizer, uma brincadeira de rua. Os atores não paravam de fazer jogos e gozações, as músicas pareciam coisa de criança, os figurinos eram daquelas peças de garagem. Daí a choradeira na platéia. Este *Romeu e Julieta* é um amor tão juvenil e brincalhão que vai derrubando as resistências.

O Galpão é tão responsável quanto Gabriel Villela. Seus atores, pouco afeitos aos maneirismos do teatro fechado da última década, falavam o texto com a maior facilidade. Saltavam do humor mais escrachado para a tristeza mais carregada, mais sincera, mais doída. Tiraram do diretor o artificialismo.

Os atores foram irretocáveis. Mais de uma vez, receberam aplausos em cena aberta. Rodolfo Vaz, que faz Mercúcio, o amigo de Romeu, foi ao mesmo tempo hilariante e triste na sua morte após o duelo. Teuda Bara, a Ama de Julieta, roubava a cena a toda hora. Eduardo Moreira, o Romeu, foi de um amor tão triste e de uma consciência trágica tamanha que virou o espelho da própria peça shakespeariana.

Mas foi Julieta, ou Wanda Fernandes, quem mais emocionou. O espetáculo era muito engraçado, de levar as crianças e até os loucos da rua às gargalhadas, mas bastava um verso expresso por Julieta, falando de seu amor incontrolável e de seu medo, para quebrar o riso e engasgar. O amor de Julieta era indefeso demais para que ela sobrevivesse.

El señor presidente e 500 years

El señor presidente, o novo espetáculo do grupo Boi Voador, tem generais, tem prostitutas, tortura, guitarra elétrica, bateria de escola de samba. Faz uma salada bem anos 70 da América Latina, para europeu ver nos anos 90. Estreou em Hamburgo, na Alemanha, no festival de teatro.

O Boi Voador, do diretor Ulysses Cruz, já fez muita coisa, como *Os velhos marinheiros* a partir de Jorge Amado e *Corpo de baile* a partir de Guimarães Rosa. Este *El señor presidente,* a partir de Miguel Angel Asturias, é dado como o fim da trilogia. Está mais para um *Pantaleão e as visitadoras,* segunda parte, lembrando a montagem que o grupo fez dois anos atrás, a partir de Mario Vargas Llosa.

Se havia ainda alguma dúvida da singularidade do Brasil diante do resto da América Latina, o Boi Voador acabou com ela. *El señor presidente* é um espetáculo perdido no tempo, no mapa e no palco; por maior que seja o esforço dos jovens atores do Boi Voador, como Alexandre Borges, o realismo mágico não dá samba.

❧

Denise Stoklos ainda assombra, mas perde força. Cansa um pouco. É uma das maiores atrizes brasileiras, mas já não se permite ser atriz. Quer dizer, é atriz, é autora, é cenógrafa e figurinista, é diretora, é mímica, é tudo; virou personagem de si mesma. Em *500 years,* que estreou em Hamburgo, não é diferente.

É, como sempre, um espetáculo para deixar os queixos caídos. Renova um tema que parecia morto, os 500 anos da viagem de Colombo; revolta-se com os crimes, a perseguição, os desatinos latino-americanos desde então; envolve com um texto e uma atuação admiráveis. Mas cansa.

Não são os intermináveis livros que ela vai abrindo para contar a história que cansam. Também não é a trilha musical, que bate em *Gracias a la vida.* O que vai tirando forças, do público e dela mesma, é o seu próprio teatro essencial. Essa é a definição, algo absolutista, que Denise Stoklos vem usando para divulgar seu trabalho.

500 years é muito parecida com *Casa,* que era muita parecida com *Mary Stuart.* Mas cada peça tem um pouco menos de força do que a anterior. Denise Stoklos vai-se deixando enfraquecer lentamente. *500 years* é mais um passo.

Giulia Gam e *Othello*, *a sombra de uma dúvida*

Giulia Gam não é mais nenhuma Julieta. Aos 25, não quer mais ser a mocinha ingênua, linda, mas que não sabe para que lado seguir. Ela começou aos 15 com o *Romeu e Julieta* de Antunes Filho. Depois, *Macunaíma*. Depois, Gerald Thomas; fez *Morte* e *Fim de jogo*. Agora volta a Shakespeare. Ela é Desdêmona na montagem de *Otelo* que Fabrizia Pinto — irmã de Daniela Thomas, filha de Ziraldo — e Rene Birochi preparam. Ela sabe que Desdêmona é muito parecida com Julieta, mas acredita que nesta sua Desdêmona existe uma mulher com que Julieta, muito jovem, sequer sonhava.

❧

Erotismo — Tem coisas parecidas mesmo. Eu me vejo às vezes lembrando muito da Julieta. Eu estava lendo um comentário sobre esses três personagens do Shakespeare: Julieta, Ofélia e Desdêmona. De todos os personagens femininos, ela é madura, ela é mulher. E tem um erotismo, uma sensualidade, que as outras duas não manifestam. Quando ele disse isso, me deu o gancho para criar uma mulher mais interessante.

Mais velha — Eu estou tentando fazer algo mais instigante na Desdêmona, que é essa mulher mistificada, que é desejada e comentada por todos. Porque a Julieta era um amor de adolescência, puro, um amor de virgindade, de descoberta. Aqui é uma mulher já feita, digamos. Ela é mais velha do que a Julieta. Ela fez uma opção, e uma opção sensual. Ela escolheu o homem que ela quer, ela tem desejo por esse homem. Para mim, pessoalmente, ela é interessante.

Projeção — Eu achei que ia passar impunemente pela televisão: vou lá, faço um trabalho, volto aqui e continuo. Só que a projeção, a sua imagem... Eu me assustei ao ver que o meu nome era mais importante do que o meu trabalho. O interesse passou a ser Giulia Gam e não o que eu estava fazendo como atriz. Eu tentei voltar ao teatro e enfrentei o maior preconceito. Assim, loucuras.

Curiosidade — Eu não tenho esse virtuosismo da atriz de teatro. Eu acho até ruim, porque dispersa. Eu tenho curiosidade de fazer reportagem em Serra Pelada, como no Olhar Eletrônico. Mesmo na televisão, eu busquei trabalhar com o Daniel Filho, com a Marília

Giulia Gam em Othello, a sombra de uma dúvida

Pêra, com o Jorge Fernando. No teatro foram Antunes, Gerald, Fernanda Montenegro. Eu queria achar... Uma hora eu queria achar o que eu era nisso tudo. Eu falei, "ou eu não tenho personalidade nenhuma, eu sou uma atriz profissional para fazer isso, fazer aquilo, ou eu tenho uma linguagem também para desenvolver, eu tenho um estilo de teatro que eu gosto de fazer". Eu pensei muito sobre isso.

Diretores — O Antunes era a organicidade. Ele jamais partia de uma forma exterior. Todo o movimento era interior, fosse ele de informações lidas ou vistas... O Gerald é o oposto. Ele parte de figuras. Se ele me olhava e via um rosto redondo, tentava desenvolver isso até criar uma caricatura. Ele rege a sua musculatura. Você guarda a coreografia e, repetindo, vai dar uma verdade que não importa qual seja. Você cria o que quiser. A platéia não precisa saber.

Geração — Eu fui vendo que a Fabrizia tinha as mesmas referências que eu. Eu comecei a achar que ali de repente tinha uma pessoa que era jovem, que fazia parte de uma geração... É meio babaca falar em geração, mas é verdade. Eu falei, "eu quero ver o que ficou disso tudo em mim".

Othello, a sombra de uma dúvida

Othello, a sombra de uma dúvida não é bem Shakespeare. A grande tragédia, uma das maiores do grande bardo, não tem quase nada a ver com a montagem. O *Othello* de Fabrizia Pinto e Rene Birocchi é uma novela policial simplificada e sem graça. Isso, na trama. Na cenografia, na iluminação, na "mise-en-scène", ela é inovadora.

É uma montagem plasticamente perfeita. *Othello, uma intersecção,* o espetáculo que precedeu e preparou esta montagem, e que foi mostrado na Jornada Sesc, era semi-amador. Esta montagem, não: cada detalhe parece ter sido ensaiado à minúcia, cada olhar, cada movimento. E as telas finalmente estão dizendo a que vêm.

O cenário: quatro telas que refletem fotos em preto-e-branco de fachadas antigas, escadarias, ruelas escuras, carros velhos; um filó esconde e uma caixa preta emoldura o palco, como no cinema. As fotos, nas telas, não só situam como dão movimento às cenas. Conjugam-se às marcações (quase estáticas, com muito perfil, como em cartazes de filmes da década de 40) e à iluminação esmaecida (sempre em preto-e-branco) para criar um ambiente hitchcockiano.

Mas teatro não é ambiente, não é a reprodução bonita de fita policial B. Falta ação a *Othello, a sombra de uma dúvida,* que nem consegue ser propriamente uma peça de teatro. O que havia de Shakespeare desapareceu lá pelo meio da adaptação.

Otelo, antes um general negro, virou um detetive dos anos 40, com Marcos Palmeira; ele continua enciumado, mas ninguém sabe mais por quê. Desdêmona, de bela e branca, tornou-se uma Grace Kelly artificializada, com Giulia Gam.

Mas sempre tem Iago. Nada, nem o bom gosto dos ternos, nem o maneirismo dos cigarros e uísques, nem a corrupção das falas, nada consegue destruir um personagem tão odioso. Sérgio Mastropasqua é quem faz o pegajoso Iago — e é quem dá alguma cor à montagem escura, triste, algo chata, ainda que tecnicamente inovadora, deste *Othello.*

Otelo

Orson Welles foi um gênio. É bem diferente de um grande diretor, ou de um grande roteirista, ou até de um grande ator. Ele foi tudo isso e bem mais. *Otelo,* uma de suas adaptações de Shakespeare, recuperada e relançada agora, é uma das provas. É um filme que não pode ser perdido. As apresentações em São Paulo não podem passar em branco. Vire-se, mas vá ao cinema!

Orson Welles era apaixonado pelo teatro e por Shakespeare. Muito antes de *Cidadão Kane* no cinema, e antes até de *A guerra dos mundos* no rádio, ele já era um monstro no palco. Foi *Rei Lear* aos 24, quando o personagem deve ter, pela peça, 80 anos. Com tal rei Lear, acabou na capa da revista *Time.*

Em uma de suas últimas entrevistas, ele diz que nunca teve a sua genialidade questionada. Quando era menino, tocava piano e todos diziam que era virtuoso. Quando adolescente, mentiu sobre a idade e partiu sozinho para virar ator shakespeariano na Europa. Isso tudo é meio lenda, mas só lenda para explicar um filme como o seu *Otelo* de 1952, ou seu *Macbeth* de 47, ou seu *Chimes at midnight* de 66. Este último, que reuniu as peças shakespearianas com o personagem Fastaff, também passa por recuperação. Welles dizia ser o seu preferido.

Otelo não era o seu preferido, talvez de ninguém. Mas é um filme inesquecível. Welles faz o mouro de Veneza, que não consegue superar o seu pecado original de não estar à altura da pele branca de Desdêmona. Fraco e embrutecido, ele se deixa perder pelas mentiras do diabólico lago.

As imagens impressionantes asseguram em boa parte a genialidade deste *Otelo*. São ambientes que vão de um castelo no Marrocos a uma sauna em Veneza, a uma adega em Portugal. Welles levou dois anos na filmagem, em todos os cantos imagináveis. Daí os cortes e a edição complicada.

Welles dizia que o problema do filme é o início muito picotado, em Veneza. Pode ser, mas mesmo em Veneza a sua interpretação do mouro, quando esse explica por que casou às escondidas, é impressionante. Por todo o filme, as interpretações são tão impressionantes quanto as imagens. Welles não foi um gênio da arte específica do cinema. Foi um gênio da arte.

Maurício Paroni de Castro e *Típico romântico*

Maurício Paroni de Castro odeia que gritem no teatro. O diretor diz que uma peça fala mais fundo quando fala com delicadeza, e é isso o que quer na montagem de *Típico romântico,* de Otavio Frias Filho, no teatro Ruth Escobar. O espetáculo é o terceiro que dirige em São Paulo, depois de *Lettere alla fidanzata* e *Língua da montanha.*

Castro, um paulistano, está mais para um diretor italiano. Em Milão, onde trabalhou com nomes conhecidos como Heiner Müller e Tadeusz Kantor, e onde concentra a sua produção atual, ele é um dos diretores do Centro di Ricerca per il Teatro.

Com *Típico romântico,* tem um primeiro encontro com um intérprete da geração TBC, do Teatro Brasileiro de Comédia. Castro diz que ele próprio carrega muito dessa geração de Maria Della Costa na sua formação. "Na Itália eu fui atrás daquela linha do Silvio D´Amico, o ideólogo da revolução teatral italiana, muito parecida com esta nossa no TBC."

A própria Maria Della Costa aceitou o papel por causa disso. Ele faz elogios rasgados à atriz, absolutamente disciplinada. "Ela foi aquela que não teve atitude contestatória em momento algum, que ficava até tarde, e que continua em pé, com aquela elegância, com aquele porte de rainha." Ele diz que procura, em *Típico romântico,* desaparecer em cena em respeito aos atores e ao público.

— A peça reafirma a minha vontade de sumir nas marcações dos atores. Eu odeio que o público em geral perceba a marcação, a direção dos atores. E ao mesmo tempo eu odeio que a crítica não perceba que isso é trabalho árduo do diretor. Cada olhar é um trabalho conjunto.

Típico romântico

Típico romântico não é a peça que vai mudar os rumos do teatro. Tem um elenco dos anos 50/60, um texto dos anos 60/70 e uma direção dos anos 70/80. É tamanha mistura que até podia dar certo; não deu. O espetáculo é estranhamente asséptico, formal, correto. E ligeiro.

Não que tudo seja assim. A terceira cena, ainda no início, quando apenas a Mãe e as duas filhas estão na praia, é tão bem composta que parece anunciar um belo espetáculo, talvez uma grande tragédia. Delineia um confronto cruel entre a mãe romântica e a sua filha mais velha, e mais fria. É um conflito sem meias-palavras e sem meias-imagens.

Mas o anúncio não se confirma. O confronto se desenvolve mal; de forma tortuosa, Maria Della Costa, a Mãe, cai das nuvens ao chão como uma pedra, sem ajuda, sem o conflito pleno. Quando vê, tudo aconteceu, acabou, e ela é levada a vestir um chapéu luminoso que provoca risadas. Uma hora passada e o espetáculo ainda está vivendo do estímulo daquela terceira cena, na praia.

Tudo seguia bem até então, até entrar o Psiquiatra. O personagem chega para desestabilizar a família, mas acabou por desestabilizar a peça. Já a partir do texto, ninguém parece saber direito o que fazer com o Psiquiatra. O diretor, Maurício Paroni de Castro, agigantou tanto o personagem que confundiu a peça com uma sessão de análise.

Numa interpretação sem brilho, de Luis Rossi, o Psiquiatra é quem acaba por dominar o espetáculo. A mediocridade do personagem se sobrepõe às possibilidades mais fortes de dois outros, a Mãe e a filha mais velha. Esse desvio, somado à excessiva preocupação com o resultado visual, atolam *Típico romântico* muito aquém do que a montagem prometia.

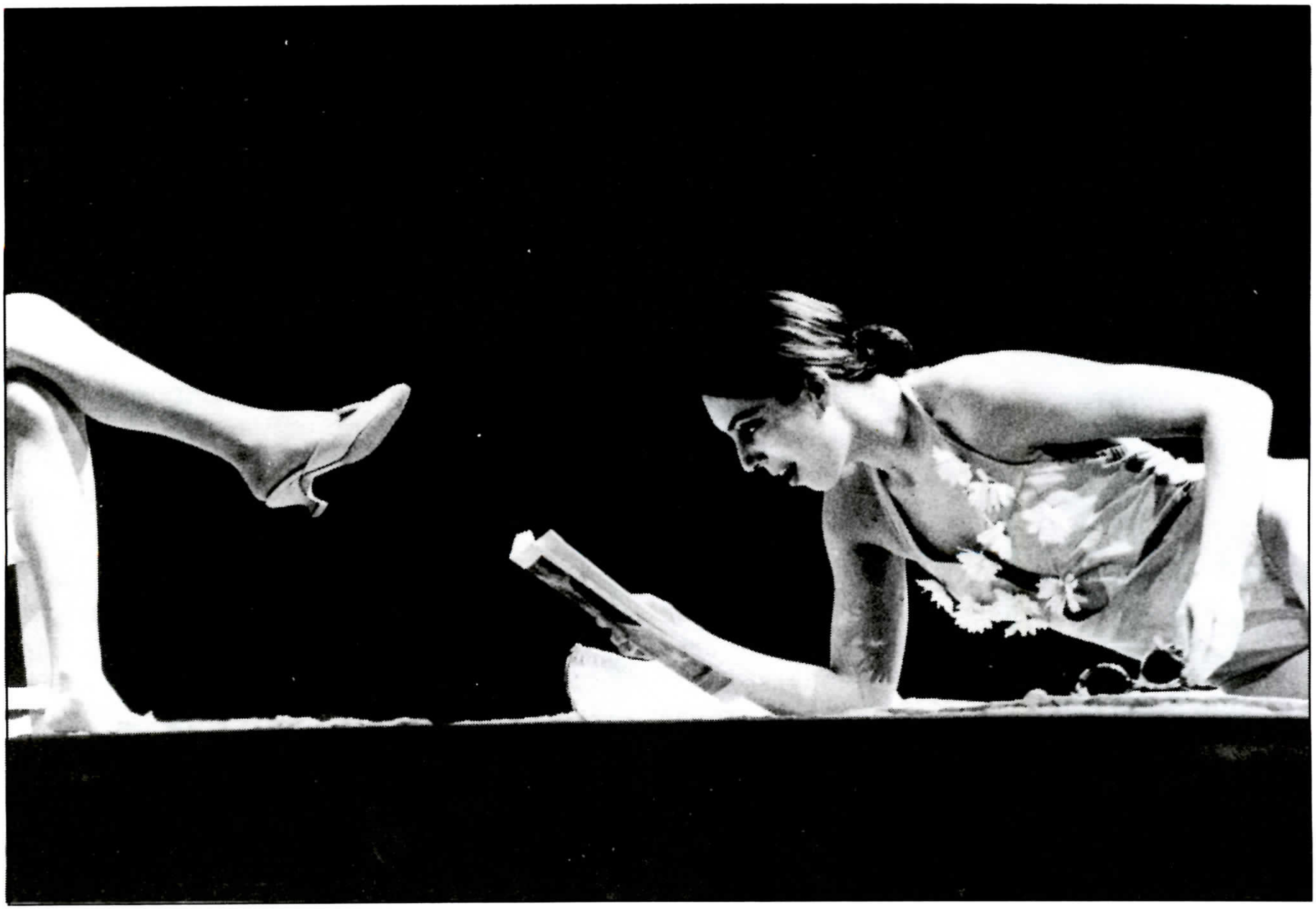
❧

Típico romântico é um espelho de *The homecoming*. A peça de Harold Pinter, um autor do teatro do absurdo, mostra pai e filhos se confrontando em torno de uma mulher. A peça de Otavio Frias Filho, autor que tem nesta a sua primeira montagem, mostra mãe e filhas se confrontando em torno de um homem. Em ambas o texto é "pinteresco"; reflete a irracionalidade do diálogo cotidiano.

O problema é que *The homecoming* data de 1965. Muito tempo passou, o teatro do absurdo, entre irracional e asséptico, ficou para trás. O gênero, incluindo o diálogo "pinteresco", foi sepultado com a Guerra Fria. A volta com *Típico romântico* é extemporânea. Esse teatro de verbo limpo e seco, seja com o velho Pinter, seja com o novo Frias, não é um teatro para os tempos que correm; o tempo dele passou.

Lançada em livro no ano passado, com outras duas peças, *Típico romântico* não foi boa escolha. Das três, é a de menor alcance. *Tutanka-*

Giovanna Patrice em
Típico romântico



ton, que deu nome ao livro, era uma alternativa melhor; é uma peça impressionante, uma espécie de libelo neoclássico que antecipou a onda clássica no Brasil. *Pavilhão japonês,* a terceira, lembra mais a dramaturgia da década passada; carregada de imagens e estímulos, é a minha preferida.

Tréplica de *Típico romântico*

Não vou retribuir as ofensas pessoais dirigidas a mim pelo histérico Maurício Paroni de Castro, diretor da peça *Típico romântico,* de Otavio Frias Filho. Mas é preciso escrever alguma coisa, e por isso vamos à falsa polêmica levantada.

1. Ele diz que eu me "apropriei" de uma idéia sua, ao escrever a crítica do espetáculo: a comparação entre as dramaturgias de Otavio Frias Filho e Harold Pinter. Essa comparação é óbvia. Mais ainda, para um autor que já traduziu Pinter, que recomenda a leitura de Pinter, que cita Pinter na edição da própria peça.

2. Ele diz que a crítica errou ao registrar que Harold Pinter é parte do teatro do absurdo. A discussão é mais velha do que eu. A identificação do teatro do absurdo, feita pelo crítico Martin Esslin, foi arbitrária, como o próprio Esslin já afirmava 30 anos atrás. Foi uma reunião de disparidades: Beckett, Havel, Pinter, Buzzati, Adamov, até Jean Genet.

3. Ele diz que o hiper-realismo de Pinter está longe do nonsense de Beckett & cia. Devia ter visto a remontagem que Sir Peter Hall fez de *The homecoming* há dois anos, em Londres. Um e outro, Beckett e Pinter, são deformações da linguagem cotidiana. Coisas que nem Harold Pinter nem ninguém mais agüenta.

4. Beckett, Pinter & cia. são autores do pós-guerra, de um tempo morto. Sua fragmentação da linguagem cotidiana prenunciava o fim da dramaturgia modernista. Derek Walcott, o Nobel que ninguém conhece, explica isso de modo irretocável no seu manifesto pelo teatro poético.

5. Paroni diz que o crítico — eu mesmo — "quer ser ideólogo num mundo sem ideologia". Mundo sem ideologia... Eu vou ser claro: a gratuidade com que alguns diretores brasileiros dizem asneiras grandiosas é espantosa — até para quem procura ser condescendente com esse grupo, perigosamente ameaçado de extinção.

6. Ele vê "arrogância" no crítico — eu mesmo — que procura vislumbrar a "importância histórica" dos espetáculos que assiste. Ele cita sua própria montagem como uma "coisa absolutamente normal", sem essa ambição histórica. É por isso que é tão ruim. E é por isso que foi criticada.

7. Ele diz que a crítica de tendências não é mais possível, "por ausência de condições históricas". O leitor entende agora o que eu quero dizer com asneiras grandiosas? Mas não se preocupe: essas bobagens, que mistificavam até pouco tempo atrás, hoje estão vazias como gelo seco.

8. Ele diz que meu comentário visou "destruir e não criticar". Não é verdade para o comentário, mas é verdade para a sua réplica. Buscando aliviar o peso do fracasso de seu próprio espetáculo, o diretor recorreu a tudo que pôde para destruir o meu trabalho como crítico, e fracassou de novo.

9. Ele diz que crítica não é lugar para "auto-de-fé". Essa é toda a diferença. Crítica ou peça ou conversa, é preciso dizer o que se pensa, nem que seja para mudar depois. Mas seu *Típico romântico* é um "auto sem fé". Essa sua montagem inexpressiva não acredita em coisa alguma.

Derek Walcott

Derek Walcott é o máximo. O prêmio Nobel de literatura foi para um autor ainda pouco divulgado, mas de enorme influência nos últimos dois, três anos, sobretudo no teatro. O caribenho Walcott, nascido na pequena ilha de Santa Lúcia, é um abre-alas de toda a onda neoclássica. Professor de literatura na universidade de Boston, ele é poeta e dramaturgo. No momento, tem duas peças em cartaz em Londres.

A descoberta de Derek Walcott começou em 1990. Foi quando ele lançou *Omeros*, um poema épico que partia da *Odisséia* de Homero para construir um novo possível clássico. Junto com o poema, o autor lançou uma espécie de manifesto para o teatro. Nele, atacava a dramaturgia modernista de nomes como Bertolt Brecht e defendia as grandes heresias do século: a supremacia do verso, da métrica e da rima.

As razões para a escolha de Walcott vão de sua "crença intensa na poesia e nos poetas" até o multiculturalismo. "(Ele) tem sangue africano e europeu em suas veias, nele a cultura das Índias Ocidentais encontrou o seu grande poeta". A academia justificou que *Omeros* reúne as muitas obras de Walcott numa só. "(Nela) encontramos Homero, Poe, Maiakóvski e Melville."

Walcott estabeleceu-se com *Omeros*, mas escreve há muito mais tempo. Nascido em 1930, descendente de escravos, ele publicou seu primeiro livro (*25 poems*) aos 18. Não teve repercussão. Mais tarde iria criticar a indigência dominante num Caribe sem teatros, galerias e editoras. Aos 30, foi tentar o palco em Londres, onde fundou o Trinidad Theatre Workshop, que deixou há pouco.

Foi premiado várias vezes, com suas obras para poesia e teatro. Entre os principais trabalhos anteriores estão *Dream on Monkey mountain* (70, teatro) e *The Arkansas testament* (87, poesia). *Omeros* tem lançamento negociado no Brasil. A versão de *Omeros* para teatro, *The odyssey*, é uma das peças em cartaz em Londres.

❧

A escolha de Derek Walcott para o Nobel de literatura vai muito além do Caribe. Morando há mais de 30 anos na Inglaterra, e ultimamente a meio caminho dos Estados Unidos, o poeta e dramaturgo chamou maior atenção nesse ambiente literário com *Omeros*. Acompanhando o poema épico, fez uma conferência em Londres em setembro de 90. Era o seu manifesto.

Walcott desancou os modernistas do vazio e deixou claro que a palavra é que deve imperar no palco, não a imagem bela e fútil, não os silêncios sem significação, não os sarcasmos niilistas. Atacou Samuel Beckett e Bertolt Brecht, e defendeu a volta dos poetas ao teatro, a volta da rima e da métrica. O manifesto, paradoxalmente, começa citando Eliot:

— Eu tenho que usar palavras quando eu falo com você.

Omeros, o poema, mudou e foi parar no teatro. *The odyssey*, a versão que Walcott fez para o palco, foi produzida pela mais revenciada das companhias clássicas da Grã-Bretanha, a Royal Shakespeare Co. Segundo o diretor, Greg Doran, o poeta acompanhou a montagem de perto, comparando-a com um navio e insistindo que os atores deveriam "agarrar-se à poesia" para não cair e se perder no mar.

Adaptada do poema, mas refeita inúmeras vezes nos ensaios, a peça terminou com três horas e uma linguagem menos carregada. A primeira frase de Odisseu, ao chegar no funeral de Aquiles: "Sorry I´m late." A piada do atraso e o tom da frase espelham a totalidade da peça.

Peças mais antigas de Walcott estiveram em cartaz este ano em Londres. Uma delas, *Viva Detroit*, mostra os limites anteriores de um autor que parece realmente só ter ganho estatura depois dos 60. Seus temas, ainda que também vinculados ao Caribe (como em *The odyssey*, cuja viagem épica se passa na região), carregavam mais em personagens cotidianos e simplistas.

A grandiosidade de *The odyssey* acompanha outra mudança para Walcott. Ele deixou sua companhia de teatro em Londres para fixar-se nos Estados Unidos. Junto com o Nobel, ele comemorou no dia o recebimento de seu "green card".

❧

Extraído de *The poet in the theatre*, conferência de Derek Walcott no Furcell Room, South Bank, Londres, em setembro de 90 (tradução de Hélio Guimarães):

— Grandes tragédias são baseadas na propulsão do metro, tanto quanto nos personagens; quer dizer, em uma simetria tanto de sonoridade quanto de argumento. Ainda assim, o que nós reconhecemos como trágico no teatro contemporâneo considera essas idéias como antiquadas ou exauridas, argumentando que nossa condição, se é de alguma forma trágica, é de sofrimento isolado, sem sentido, que não dá pretexto ao catártico ou, de maneira mais pietista, ao sublime.

— Mallarmé se encaminhou para o silêncio da página em branco; Beckett, para o silêncio do abismo; o abismo como a totalidade. A ironia é o ponto mais alto que a tragédia atinge no teatro moderno. Não a verdadeira ironia, mas o sarcasmo. Esse sarcasmo zomba da literatura, põe a pique o articulado, aprofunda os hiatos — sob o pretexto de que os seres humanos não podem se comunicar ou realmente não se comunicam.

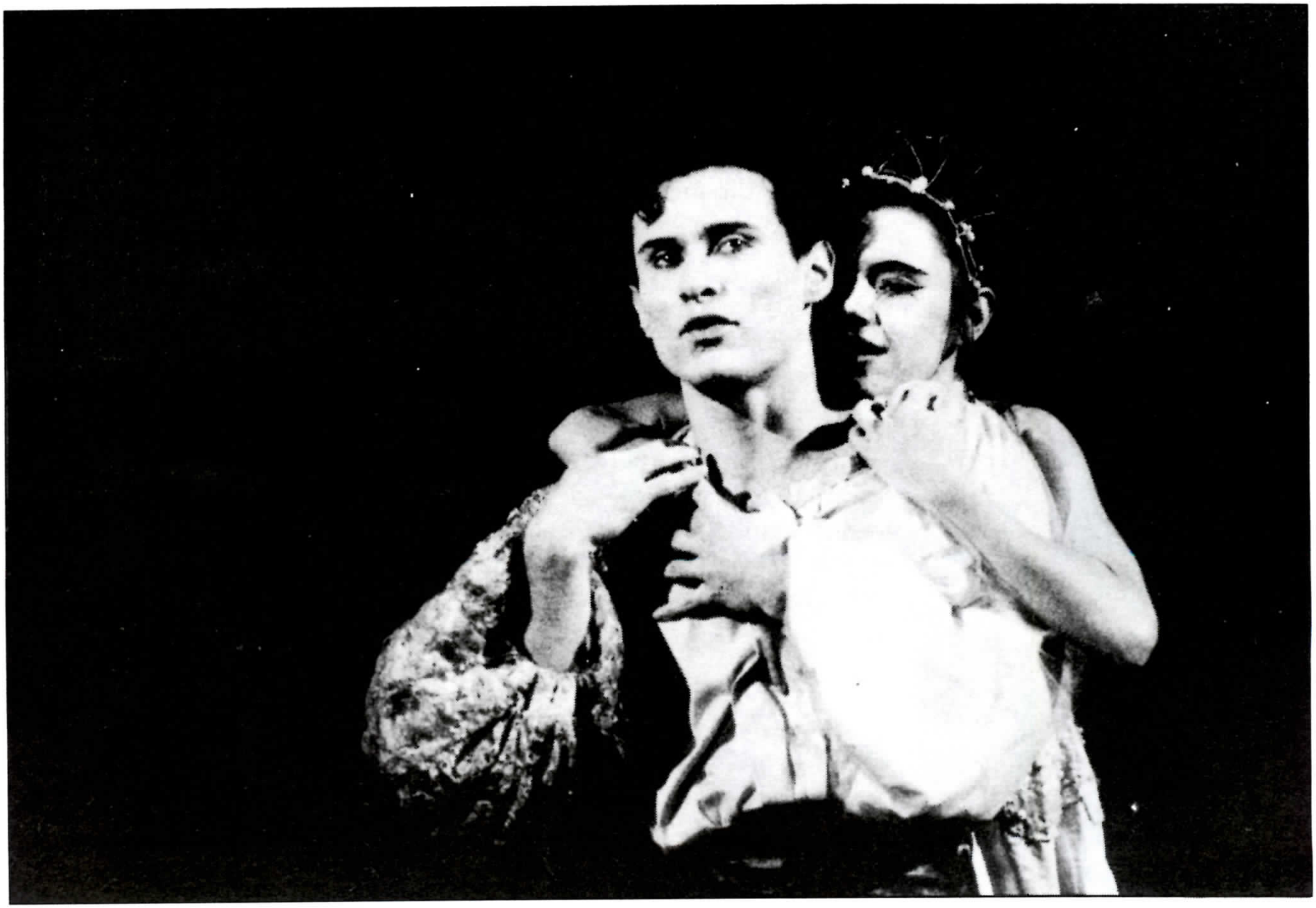
— A verdade é que os poetas foram afastados do teatro pelo simples motivo de eles serem poetas; por escreverem metricamente; e todo o metro armado hoje é rejeitado por ser um artifício, e não a vida. Certamente nem todo poeta é um dramaturgo, mas não sabemos quantos poetas, através dessa intimidação em relação ao metro, ficaram perdidos para uma outra era elizabetana... A poesia moderna deveria reocupar o teatro, e não ficar no saguão envergonhada, como se fosse um primo preterido.

A morta

Com tanta burocracia cultural na comemoração dos 70 anos da semana modernista, com um ano inteiro de eventos menores, criados nos gabinetes das secretarias, já parecia que Oswald de Andrade não passava de um agitadorzinho sem talento. *A morta*, dirigida por Enrique Diaz, livra Oswald de Andrade dessa glória de museu.

Dos autores de sua época, foi ele o mais teatral. Não apenas no seu jogo de cena vanguardista, que incorporava o Hierofante de *A mor-*

Enrique Diaz e
Susana Ribeiro em
A morta



ta, mas principalmente nas peças que escreveu. Foram cinco (ou seis, com o poema dramático *O santeiro do mangue*), as duas primeiras em francês, com Guilherme de Almeida. As demais, só dele, foram confusas, caóticas, farsescas; nada perfeito, tudo assumidamente teatral.

Enrique Diaz é um ator. Seu grupo teatral leva o nome Cia. de Atores. Sua montagem de *A morta* é tão imperfeita quanto a peça de Oswald, ou quanto o próprio. O espetáculo não é mambembe, não sai pela estrada sobre um caminhão, mas não poderia ser mais apaixonado pelo teatro e pela arte. *A morta,* deles dois, é o melhor espetáculo em São Paulo.

Oswald de Andrade escreveu em 1937, sobre uma outra peça sua, que estava então "na dura criação de um enjeitado, o teatro nacional". Enrique Diaz escreveu, no programa de *A morta,* que ela "não é definitivamente uma peça bem feita". Os dois juntos registraram o óbvio, ainda que muitos não queiram ver: que o teatro nacional, esse enjeitado, é mesmo mal feito. E é melhor assim.

Não há perfeição na dramaturgia de Oswald, como não há perfeição na "mise-en-scène" de Diaz. Mas *A morta* é apaixonante. O texto foi escrito por Oswald de Andrade para sua segunda mulher, Julieta, e está carregado de um romantismo agressivo, apaixonado.

A trama pode parecer ingênua: o Poeta não se deixa abater pela morte de Beatriz, sua amada, e a persegue pelos países do Indivídulo, da Gramática, da Anestesia. Tudo é pretexto para Oswald e Diaz e seus atores brincarem — muito seriamente — com a utopia na vida e na arte. Correm ao largo de velhos conflitos, como o da vanguarda contra a tradição, como personagens contrários, mas amantes. Terminam juntos.

❧

O romantismo vai deixando tudo para trás, e Diaz não teme dar uma construção plena a ele. Os beijos trocados pelo Poeta e por Beatriz são envolventes, emocionantes. O humor do país da Anestesia, ou da morte, que o Poeta invade atrás de sua Beatriz morta, é arrasador. Nada é niilista, nada se perde em efeitos fáceis sobre o vazio. Oswald não era disso.

Enrique Diaz também não é disso. Seu espetáculo anterior, *A bao a qu*, já deixava clara uma poética dramática que ultrapassava as simples tiradas formais. Em *A morta*, essa poética vai além, carregada pelos amores do poeta Oswald. No programa, Diaz se delata ao falar da "utopia, valor maior deste Poeta e daquele (Oswald de Andrade)". Enrique Diaz também é o Poeta.

Ele é um dos atores que faz o próprio. Os gestos que criou para identificar a paixão no Poeta são impressionantes. Na verdade, a Cia. de Atores é toda ela impressionante: uma trupe que não dá fôlego para breves ressalvas. Susana Ribeiro faz Beatriz. Pequena, delicada, sensual, provocante, livre, ela não deixa a paixão do Poeta refrear.

Talvez fosse o caso de criticar alguma coisa do cenário ou da iluminação. Talvez não. *A morta*, de Oswald de Andrade e Enrique Diaz, com a Cia. de Atores, em cartaz no Centro Cultural São Paulo, é um erro perfeito.

O legítimo inspetor perdigueiro

O autor inglês, nascido tcheco, Tom Stoppard sabe como levar uma platéia às gargalhadas. *O legítimo inspetor perdigueiro* é uma farsa extremamente engraçada. É uma sátira aos críticos de teatro, e também às peças policiais tipo Agatha Christie, e também — um pouco — aos próprios atores de teatro. Brinca com o palco, retrata-o com carinho, ainda que às vezes se deixe limitar pelo seu próprio tema.

É uma comédia de um autor de teatro, para gente de teatro. Não que o público fique perdido, sem conseguir entender ou acompanhar ou rir. *O legítimo inspetor perdigueiro*, com direção de Eliana Fonseca, é uma peça simples, direta. Carrega um humor quase ingênuo. Mas seus personagens e suas situações são do mundo do teatro — até mais, do mundo do teatro londrino — e isso faz restringir demais a trama.

Um crítico escreveu, sobre *O legítimo inspetor perdigueiro*, que só os que não têm humor é que vão cavar a peça atrás de idéias. Ela não tem muitas idéias; e nem importa tanto.Na descrição do próprio Tom Stoppard, ele também um ex-crítico de teatro, a peça foi a tentativa de criar um golpe cômico em termos puramente mecanicistas. Ela é feita para rir muito, não para pensar muito.

O propósito é cumprido à risca na montagem em São Paulo. Alguns dos melhores atores cômicos conhecidos nos últimos anos, casos de Antonio Calloni e Ângela Dip, conseguem tirar graça de cada palavra do texto, ou de cada gesto da montagem. Eles são o melhor do espetáculo, no mais bastante limitado em produção. Sem grandes cenários ou figurinos, a peça vive quase que só dos atores.

Calloni é talvez o mais conhecido; é um dos integrantes do programa *TV Pirata.* Muito mais um ator do que um humorista, ele dá ao seu Sentapua — um velho crítico, descontroladamente interessado nas atrizes — uma caracterização muito engraçada, mas nunca piadista. Fica no texto, e nem por isso limita o humor. O público acompanha cada palavra sua à espera de uma deixa para rir.

Ângela Dip, mais conhecida no próprio teatro, em papéis cômicos, faz a sensual e perua Lady MacBoom. É um personagem da peça-policial-dentro-da-peça, a mesma que está sendo acompanhada por Sentapua. O crítico apaixona-se por Lady MacBoom. Ela, como faz com todos, fica entre esconder-se e jogar-se sobre ele. Sem muito texto, é hilariante nos gestos, nas marcações, nos exageros.

O legítimo inspetor perdigueiro (The real inspector hound, 1968) não é um retrato grandioso de seu tempo e seus homens. Tom Stoppard fez uma paródia, um pastiche, carregado de diálogos cruzados e personagens caricatos. É uma peça para fazer rir, numa montagem que não quer outra coisa; e consegue plenamente.

Paraíso perdido e Não flor nem fera

O paraíso vale a pena. Se você aguentar a gritaria, *Paraíso perdido* vai mostrar que não é perda de tempo. A peça, montada numa igreja, ficou famosa pelas ameaças e manifestações de grupos católicos de extrema-direita. Eles se foram, mas os berros ficaram com os atores. Não importa: nem por isso o espetáculo — baseado no poema *Paraíso perdido,* de John Milton — deixa de agradar.

Com Matheus Nachtergaele, Johana Albuquerque e o Teatro da Vertigem, ele fala do anjo caído e dos homens caídos. A platéia acompanha o anjo como num calvário, por todos os cantos da bela igreja de Santa Ifigênia. Não há uma trama muito reconhecível, na adaptação de Sérgio de Carvalho. Há muita fumaça e muitas caretas, e cenas irritantes.

Mas o espetáculo do diretor Antônio Araújo segue, e aos poucos vai dizendo a que veio; acaba belo e redentor. Os figurinos podem ser feios, mas a igreja é belíssima; os gritos cansam, mas no fim dá tudo certo — e vale a pena ver um espetáculo de gente que acredita em Deus e não tem vergonha de dizer.

❧

Foi a segunda peça cristã, em uma semana. Primeiro *Paraíso perdido,* na igreja católica. Depois *Não flor nem fera,* dirigida por Ulysses Cruz. A montagem fala do próprio: é uma representação da vida de Jesus Cristo, com direito aos três reis magos e todo o mais. Letícia Sabatella, que ficou conhecida em novelas, faz o papel de Nossa Senhora.

A peça, em cartaz no teatro Maria Della Costa, é uma grande mixórdia: é a vida de Cristo, mas misturada com Legião Urbana; tem montes de personagens carecas, como em toda montagem do diretor Ulysses Cruz; o texto de Paulo Carneiro Lopes esforça-se em afetar Haroldo de Campos.

É um pouco chata a peça, mas pelo menos tenta envolver a platéia e apresentar esperança na figura de Cristo — e também na figura de Letícia Sabatella, que segue linda e grávida.

Juliana Carneiro da Cunha

Juliana Carneiro da Cunha é Clitemnestra e Atenas em *Les atrides,* montagem da diretora francesa Ariane Mnouchkine para a trilogia

Oréstia, de Ésquilo, mais *Ifigênia em Áulis,* de Eurípides. Depois de Berlim, Londres, Montreal e Nova York, a montagem está de novo em Paris, com apresentações na Cartoucherie, a sede do legendário — e algo obsessivo — Théâtre du Soleil.

Juliana é uma espécie de primeira-dama da companhia, mas isso não significa muito em termos práticos. Ela ganha o mesmo — e não é muito — que os outros 60 membros do Théâtre du Soleil, da diretora às costureiras. E toda semana a atriz participa dos turnos de limpeza do centro e do teatro que abrigam a companhia. É uma comunidade, um sonho de Mnouchkine.

Juliana há muito que vinha querendo entrar no sonho. Em 1976, quando assisti *L'age d'or,* fiquei maravilhada, diz. "Desde então eu tive esta vontade, e quando você quer o sonho se realiza." A realização veio em 90, quando a atriz fez um teste para o papel de Clitemnestra e levou.

Nos Estados Unidos, essa sua Clitemnestra foi considerada "fascinante" por Frank Rich, do *New York Times,* em elogio raro do "açougueiro da Broadway". Em toda parte, Juliana ganhou elogios parecidos, o mais recente do *European:* versátil e sublime.

Juliana Carneiro da Cunha vê o trabalho com o Théâtre du Soleil como uma chance única para qualquer atriz, e não quer deixar que a chance escape. Já foi convidada para voltar ao Brasil — onde representou em espetáculos como *Fedra* e até mesmo em novelas — mas recusou.

Recusou, por exemplo, interpretar Gertrudes no *Hamlet* de Marco Nanini. Não que a atriz não esteja sofrendo com saudades, depois de quatro anos em Paris, e até uma certa culpa. Seus dois filhos, Matheus e Joana, nasceram em São Paulo. Joana sente muito a falta das amigas, diz. "E tem minha mãe."

O problema é que Juliana nos últimos tempos só vive para o Théâtre du Soleil. Aliás, só vive no Théâtre du Soleil, na comunidade — remanescente dos anos 60 — que Ariane Mnouchkine mantém na Cartoucherie. A atriz tem um quarto lá.

Como acontece com todos, ela também ficou chocada quando entrou para a companhia, no teste. No começo teve muito medo. "A Ariane tem leis teatrais que ela exige dos outros. Quando um ator não corresponde àquilo que estava sonhando, ela reage com violência. Mas ela também se questiona."

Juliana defende a diretora das acusações de obsessiva e "freak". Mesmo que esteja exausta, você percebe que a exigência é pelo teatro, pelo público, diz. "Ela é 100%. E para ela ser 100%, ela mesma diz, tem que ser impopular. Não é fácil encontrar esse nível artístico e espiritual em outro lugar."

A atriz brasileira não participou de todo o processo de criação de *Les atrides.* Quando entrou para o Théâtre du Soleil, *Ifigênia em Áulis,* que abre a apresentação, *Agamêmnon* e *Coéforas* estavam quase prontas. "Peguei o bonde andando. A única peça que eu trabalhei desde o início foi *Eumênides.*" Essa é uma das razões por que quer continuar.

Teatro completo de Bertolt Brecht* e *Brecht, a estética do teatro

Duas décadas atrás, Bertolt Brecht já não valia muita coisa. Atropelado pela construção do muro de Berlim e pelo primeiro pós-modernismo do teatro do absurdo, era um autor que acreditava demais nas suas idéias. A queda do muro, agora em 1989, teria acabado de enterrar Brecht; ou não? Niilismo e formalismo é que parecem estar nas últimas e talvez o fim do muro seja o pretexto, afinal, para apresentar um Brecht novo, e devidamente morto.

Foi há duas décadas que Roland Barthes escreveu: "Quanto ao futuro, é preciso não esquecer que o movimento do tempo cultural não é linear: alguns temas podem deixar de estar em moda, mas outros, aparentemente amortecidos, podem regressar ao palco das linguagens: estou persuadido de que Brecht, que parece ter desaparecido do campo da vanguarda, não disse a sua última palavra." Prossegue, quase messiânico: "Ele regressará, se assim posso dizer, em espiral: era a bela imagem da história proposta por Vico (retomar a história sem a repetir, sem a repisar)."

A coleção *Teatro completo de Bertolt Brecht*, da editora Paz e Terra, com direção do crítico Fernando Peixoto, está germinando essa "retomada histórica". Chega ao livro 6 com *Vida de Galileu*, 1938/39, e *Mãe Coragem*, 1939. Não mais o Brecht expressionista e depois didático de *Baal* e *Mahagonny*, de *A exceção e a regra* e *O vôo sobre o oceano* (na seqüência cronológica da coleção, que acabou apresentando primeiro as peças mais montadas no Brasil nas últimas décadas). É a vez do Brecht das grandes peças, das parábolas, que funde com maestria as suas influências.

Funde, sobretudo, o seu teatro com a sua política. Já se tentou demais, com propósitos menores, separar o dramaturgo do socialismo; a estética serviria de desculpa para a ideologia. Mas, em Brecht, as idéias fazem o espetáculo. A Mãe Coragem sofre cada filho morto por uma guerra de homens mesquinhos e cruéis; mas é ela mesma mesquinha e cruel, como a Alemanha: seu filho menor, Queijinho, acaba fuzilado porque Mãe Coragem queria economizar 50 florins.

As primeiras fases de Brecht — o início expressionista, a reação didática — se integram dialeticamente nas parábolas. Não mais o anárquico, não mais o ortodoxo, mas ambos e toda a complexidade que advém. Galileu Galilei, o herói, erra e erra feio; renega a si mesmo, por interesse imediato, como o próprio Bertolt Brecht — que, já na Alemanha Oriental, cedeu à censura stalinista, como Galileu havia cedido à censura da Igreja Católica.

A complexidade no dramaturgo não é superficial. Desce a cada cena, a cada diálogo. Na descrição do crítico americano Eric Bentley, falando de dois textos-parábola do período, *A alma boa de Setsuan*, de 38/40, no livro 7, e *O círculo de giz caucasiano*, de 43/45, no livro 9, as peças são uma acumulação de detalhes. Como Shakespeare, Brecht dá as justificativas e os desvios de cada personagem, os conflitos dialéticos, por assim dizer, de Galileu Galilei, de Mãe Coragem ou do Azdak de *Círculo*.

O alemão Bertolt Brecht ganhou corpo no Brasil, dos anos 50 aos 70, quando já estava desaparecendo do "campo da vanguarda". Tomou-se um caminho inverso ao de sua obra, numa espécie de regressão: as montagens privilegiavam de início as parábolas, passaram depois pelo Brecht didático ou mais engajado, desbundando por fim com o anárquico e expressionista. Foi um "desaprendizado". *Baal* substituiu *A alma boa de Setsuan* como o texto preferido dos principais diretores.

O crítico Décio de Almeida Prado descreve como o Teatro Oficina, por exemplo, viveu a mudança: "Passou pela exaltação do espírito crítico de *Galileu Galilei,* retrocedeu ao Brecht próximo do niilismo de *Na selva das cidades,* até acabar percorrendo o Brasil, antes como seita que como companhia teatral."

A montagem do Oficina para *Vida de Galileu,* de 1968, parte da tradução de Roberto Schwarz, do sexto volume do *Teatro completo.* O próprio Schwarz diz, porém, que o espetáculo já tinha pouco de Brecht e muito de José Celso Martinez Corrêa. Esse é talvez o maior problema da coleção: muitas são traduções históricas, e não há uma única descrição para situá-las. O leitor desavisado de Brecht 6 passa sem saber nada de Oficina e Schwarz.

Mas o *Teatro completo* — particularmente, as peças que começam a ser editadas agora — é uma oportunidade, no que parece o momento certo para retomar Brecht sem repetir Brecht. O dramaturgo não pode mais ser o que o Arena queria, ou o que o próprio Barthes queria, nos seus engajados *Ensaios críticos* dos anos 50. O que é, apenas se começa a discutir. Com certeza, ajuda a aliviar o pesado fardo pinteresco-beckettiano.

❧

Dois anos atrás estreava na Broadway uma montagem de *O círculo de giz caucasiano.* A queda do muro estava completando um ano. A montagem cortou todo o prólogo, que anuncia a peça como uma parábola coletivista sobre a propriedade. O genial comunista Bertolt Brecht podia ser montado, é claro; mas nada de insistir nos seus equívocos políticos, definitivamente confirmados como desastre histórico.

O prólogo sempre foi um problema. Na primeira edição da peça, nos Estados Unidos, ele também foi cortado. O pedido veio do próprio Brecht, que em outubro daquele ano (47) seria levado a depor na Comissão de Atividades Antiamericanas, em Washington. Durante anos, o editor Eric Bentley foi responsabilizado a boca pequena pela censura pedida por Brecht — assustado, a exemplo de seu *Galileu*.

Em 47, a censura ao prólogo havia sido uma reação temerosa ao macartismo. Em 90, a censura ao prólogo seria uma adaptação aos "novos tempos".

O crítico do *New York Times*, Frank Rich, escreveu então que começava a imposição do Brecht poeta, showman, inovador teatral, sobre o Brecht ativista político. A julgar por *Brecht, a estética do teatro* (ed. Graal), de Gerd Bornheim, professor de filosofia da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, o crítico teatral americano estaria certo. O livro limpa a obra brechtiana de quaisquer interferências do ativismo político, concentrando-se na estética.

Interessam-me tão-somente os conceitos medularmente instituintes da experiência teatral brechtiana, anuncia o professor Bornheim. Não é um início dos mais excitantes, quando se trata de dramaturgo tão polêmico. Mas, aceitos os novos tempos, *A estética do teatro* é um livro revelador; expõe com clareza as principais formulações teóricas do dramaturgo alemão, acompanhando as grandes mudanças de rumo.

Gerd Bornheim trata com cuidado especial as idéias ligadas à "dramaturgia não-aristotélica". Cita e analisa trechos esclarecedores dos *Escritos sobre o teatro*, de Brecht; por exemplo, defendendo o respeito às emoções no palco: "A rejeição da empatia não deriva de uma rejeição das emoções. Constitui justamente uma tarefa da dramaturgia não-aristotélica mostrar que a tese da estética vulgar, que diz que as emoções só podem ser desencadeadas através do caminho da empatia, é falsa."

Outro trecho dos *Escritos:* "O que é distanciamento? Distanciar um acontecimento significa antes de tudo retirar do acontecimento aquilo que parece o óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre ele o espanto e a curiosidade." Nada mais simples, e o professor Bornheim esclarece ainda mais com discussão e exemplos, como nas técnicas de distanciamento usadas — acredite — no *Rei Lear* de Shakespeare.

Mas Gerd Bornheim, que enfrenta a idéia estética brechtiana ao detalhe, não quer saber da idéia política brechtiana. E apesar de Frank Rich e seus novos tempos, a idéia política brechtiana é central. É melhor recorrer então a *O círculo de giz caucasiano*, a sua última grande peça, publicada no nono volume do *Teatro completo.* Citado no *The Brecht memoir* (ed. Carcanet Press, 89), de Eric Bentley, Brecht diz que a peça não é marxista. "Ela é... como é que os americanos chamam isso... tecnocrática."

O prólogo, certamente; a peça, nem tanto. Mas a observação mostra que o genial comunista era tão contraditório quanto sarcástico. Outro exemplo: quando escrevia *Círculo* em 43, na Califórnia, ele posou para uma foto com um bigode imenso, para gozar Stálin. Brecht vinha de uma passagem assustadora por Moscou, dois anos antes; não é à-toa que parte da peça se passa na Geórgia caucasiana: o ditador georgiano estava rondando a sua cabeça.

A visão embaralhada que Brecht tinha de Stálin, na época, talvez ajude a explicar um personagem falstaffiano como Azdak, o maior de *Círculo.* É o último dos grandes personagens brechtianos; é corrupto, insensível, por vezes cruel, mas também puro, piedoso, por vezes justo; é contraditório e fascinante. Para Bertolt Brecht, o hilário Azdak era trágico.

(P.S. — Parece brincadeira, mas a edição da Paz e Terra também fez bagunça com o polêmico prólogo de *O círculo de giz caucasiano.* Atenção, porque foram trocadas as páginas 95 e 183, que seria a primeira parte do prólogo.)

Porca miséria

Porca miséria não é *Trair e coçar.* É tão hilariante quanto, mas não tem Denise Fraga. Para compensar, tem Myriam Muniz como Miquelina e Renato Consorte como Moscariello. Tem também o poste Marcos Caruso, como Donato. São todos muito engraçados.

Porca miséria, do próprio Caruso e de Jandira Martini, com direção de Gianni Ratto, tem ainda outra coisa: é uma peça de consciência social. Ela fala da miséria, da porca miséria. É engraçada, mas não é bobagem. É aquela história da família italiana do Bixiga.

Os Buongermino não têm trabalho, não têm o que comer, estão na miséria, para não falar outra coisa (eles falam). Aí aparece um irmão que inventou um grande golpe e quer levar todo o mundo para a Itália. A família acaba ajudando.

No meio de tudo, muito salame e vinho, muita música de Adoniran Barbosa. Passado o preconceito, a comédia é um prazer. Os diálogos são delirantes e as interpretações soberbas. *Porca miséria* lota como *Trair e coçar;* merece.

Denise Fraga

Ela é uma graça. Ela é carioca, mas faz o maior sucesso na Mooca, na Vila Carrão, no Tatuapé. Denise Fraga é hilária. É a maior comediante que apareceu no teatro brasileiro em muito tempo. Há anos ela faz Olímpia, a empregada desastrada de *Trair e coçar, é só começar,* a comédia de Marcos Caruso. Derruba de tanto rir o público que lota o teatro Záccaro.

Denise não é só *Trair e coçar.* Ela ficou duas longas temporadas no *TV Pirata.* Antes, fez novelas açucaradas como *Barriga de aluguel.* Antes ainda, montou clássicos brasileiros como Martins Pena e França Júnior. Antes ainda, cresceu nos subúrbios cariocas, entre Lins de Vasconcelos e Engenho Novo, no meio das tias e do tradicionalismo à Nelson Rodrigues.

Para o ano, Denise Fraga pediu uma nova comédia e um novo personagem a Flávio de Souza. Ele é o autor da bela *Fica comigo esta noite*, uma das peças preferidas de Denise. O personagem ajuda a descobrir quem é a atriz:

— Eu falei assim para o Flavio, "tenho muita afinidade com o personagem gauche". A Olímpia é gauche. O que eu fazia no *Esperando Godot* também era. Gosto de fazer uma coisa que seja meio atrapalhada. A timidez de um personagem sempre me cativa muito. Mas queria fazer uma coisa em que eu fosse mulher direita. (ri) Assim, que eu não precisasse prender o meu cabelo. Que eu pudesse ter uma coisa mais de mulher mesmo. Mais feminina mesmo. A Olímpia é meio criança, meio rapazinho, tem umas coisas malandras. Gosto muito do personagem apaixonado e sofredor, mas aquele que sofre rindo. É essa graça que eu acho legal.

Denise Fraga já começou gauche. Viveu até os 23 anos "no" Lins de Vasconcelos, na zona norte carioca. Ela mesma diz que foi uma criança triste. O bufão da família era seu único irmão, Ricardo, que nasceu no mesmo dia em que ela, um ano antes. Até hoje é Ricardo quem conta as piadas nas reuniões de família, no Lins.

Mas Denise sempre foi o orgulho da família. Estudou sete longos anos na Cultura Inglesa e deveria ser uma pacata professora no subúrbio carioca. Nunca foi professora e está perdendo todo o inglês que aprendeu. O que não perde é o teatro. Foi a mãe quem a levou pela primeira vez a uma peça. "Eu vi muito mais teatro entre os 12 e os 18 anos do que hoje. A gente era sócia desse clubezinho de câmara de arte, que tem ingresso com desconto."

Mas foi meio sem querer que a Denise suburbana trombou com a Denise atriz. "Não era para eu ser artista porque eu sou da zona norte do Rio. Isso era muito longe de mim." Mas acabou fazendo aulas de introdução ao teatro, depois um curso aos sábados com Cláudio Corrêa e Castro, e foi o ator quem convenceu Denise a tentar a Martins Pena. Ela saiu da escola para montar todas as comédias clássicas do século passado — desde *Caiu o ministério*, de França Júnior, com o grupo Tapa, até *Uma consulta a Arthur*, com duas peças curtas de Arthur Azevedo, com um grupo dela mesma.

❧

Uma atriz.

— Pode dar três? Fernanda Montenegro, Marília Pêra, que foi uma coisa de inspiração, e Marisa Orth.

❧

Denise não começou a fazer graça ontem. Um pouco espantada, a jovem atriz somou 14 montagens, quase todas comédias. A mais recente foi *Esperando Godot,* de Samuel Beckett. O espetáculo ficou pouco tempo em cartaz, em horário alternativo. O comediante Rogério Cardoso fez Estragon e ela, Vladimir. A interpretação de ambos foi inovadora e engraçada, em dois dos maiores papéis criados neste século. O absurdo Samuel Beckett nunca foi tão escrachado.

O diretor de *Esperando Godot* foi Moacir Chaves, marido da atriz durante quase cinco anos. Os dois se separaram há pouco. Ele a acompanhou desde que ela começou a atuar e foi um dos criadores do grupo carioca. Estava com Denise quando ela decidiu sair de casa e baixou no analista. Eu achava que era responsável pela felicidade da minha mãe, recorda a atriz.

Apesar da separação, Denise Fraga ainda cita Moacir Chaves como o homem que mais admira e como seu melhor amigo. Ela defende o casamento. Denise é conservadora. Mais, é uma conservadora da zona norte carioca; ela fala disso sem parar. "Sou meio nova aqui em São Paulo, mas sinto que a diferença zona norte/zona sul é muito mais forte no Rio. Tem gente que nunca passou do túnel." Ela cresceu para lá do túnel e tem o maior orgulho. Lembra-se de Nelson Rodrigues.

— Sinto que compreendo muito bem o que ele retrata, essa coisa da moral família. Tem frases ali que já ouvi da boca de tia. Tenho tias, tenho avós... Eu sou muito família.

Trair e coçar virou, de uma hora para outra, uma peça família. A montagem mudou de teatro. Saiu do Maria Della Costa para o Záccaro. O público cresceu cinco vezes e começaram a chegar as famílias que tanto emocionam Denise. Elas vêm de todo lado, de todos os subúrbios da cidade. O autor Marcos Caruso ficou impressionado, uma noite, quando chegou ao teatro e não havia carro algum estacionado e a platéia estava lotada. *Trair e coçar* descobriu no Záccaro um público desconhecido, que não é a classe média de sempre.

— Eu acho que *Trair e coçar* virou uma coisa assim, a ser estudada. Quem é essa gente? Saímos do Maria Della Costa com 200 pessoas e estamos no Záccaro com mais de mil. No próprio Bixiga. Não é só o preço, porque lota no sábado, quando é mais caro. Quem são essas pessoas? Elas vão ao teatro Záccaro. Eu estou em estado de graça com esse teatro, porque ele é muito louco. É um galpãozão. Mas as pessoas vêm. Vêm a vó, a mãe, o filho. Tem criança à beça agora. Não parece mais teatro. Parece circo.

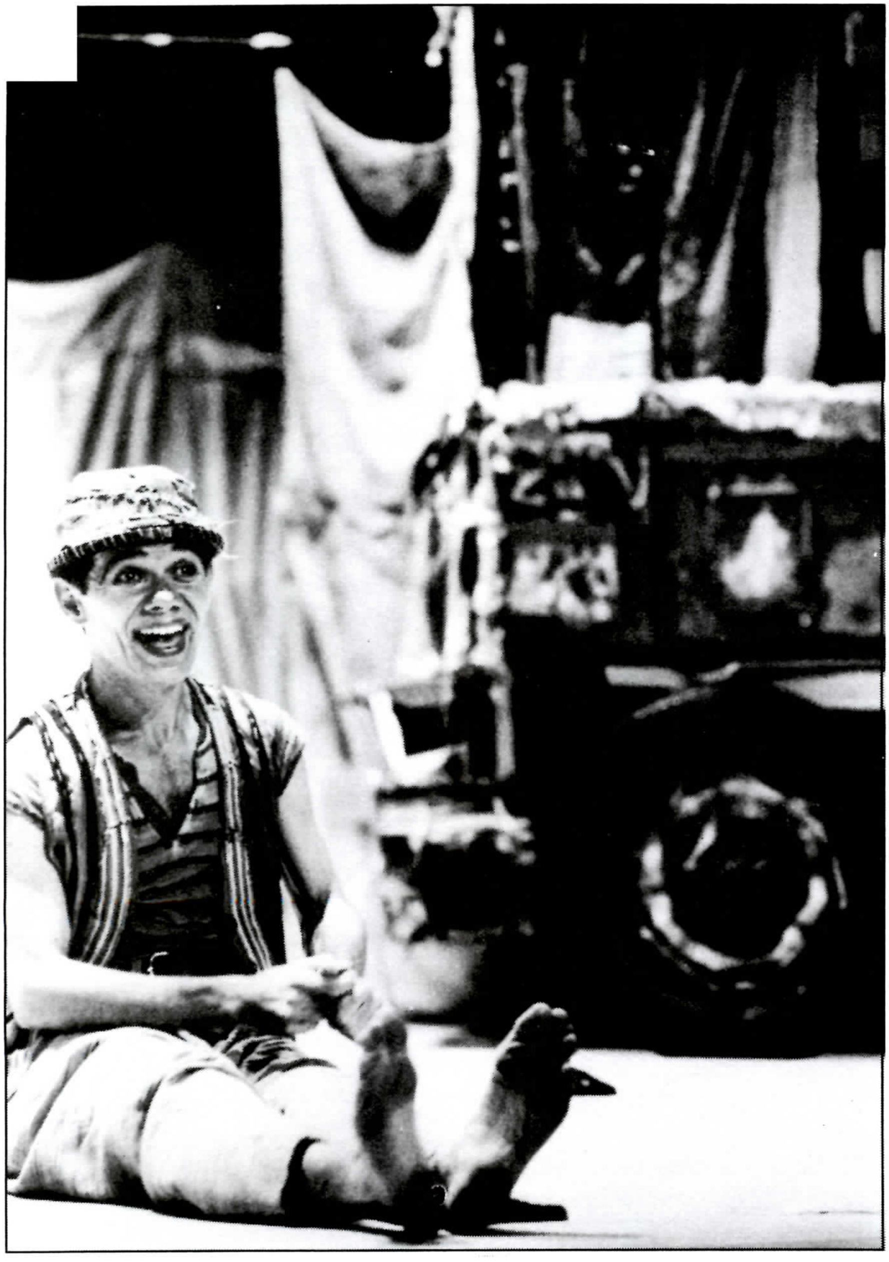
Denise entrou na peça ainda no Rio. Seis meses depois veio para São Paulo e *Trair e coçar* mudou. Ela recriou Olímpia a partir do *Arlecchino* do diretor italiano Giorgio Strehler. Eu saquei que tinha um arlequim na mão, com a Olímpia, diz. A montagem reestreou e Denise era um dos mais baixos salários do elenco. Não mais. Caso raro, é reconhecida na rua por pessoas que assistiram *Trair e coçar.*

— Eu entro no banco e o caixa já viu a peça, outro já viu duas vezes, outro três.

Brincante

É uma viagem pelo mundo lírico. Quem se emocionou com *Romeu e Julieta,* do Galpão, vai gostar de *Brincante,* de Antônio Nóbrega. São iguais na delicadeza da interpretação, das músicas, cenografia. Não são peças ingênuas, nem infantis, nem folclóricas. São peças populares.

Brincante, no teatro Brincante, com cenografia e direção de Romero de Andrade Lima, conta a história de Tonheta, artista e trambiqueiro que corre mundo puxando uma carroça. O engraçado e lírico Antônio Nóbrega faz Tonheta. Rosane de Almeida faz todos os seus amores, inclusive uma Julieta à Galpão.



Antônio Nóbrega
em Brincante

Brincante tem lá os seus problemas; o ritmo: não é bem uma peça e sim um amontoado de situações. A própria montagem trata de desculpar-se e explicar que é só o começo de uma viagem. Abre, muito bem, um teatro e um projeto de teatro.

Viagem ao centro da Terra

Se não bastasse o resto, *Viagem ao centro da Terra* é uma peça chata. Mas tem o resto. Tem a frivolidade de um teatro que anda às cegas, contando umas piadas aqui, construindo um impacto visual ali. Um teatro que anda às cegas, não só um espetáculo. *Viagem,* como *Orlando* antes dele, como *Cartas portuguesas,* não sabe a que veio e não se importa. Quando acaba é que se descobre que não veio mesmo para coisa alguma.

Não, não, ele teria vindo para questionar a ciência. O romance de Júlio Verne, sim. Mas o espetáculo, ele está pouco se lixando. Joga para trás o escritor, o adaptador e inventa um caminho intermediário entre as influências cariocas do Asdrúbal Trouxe o Trombone e da Companhia de Ópera Seca. Aos mais predispostos, faz rir à-toa e embasbaca. Não tenta nem quer ir além. Olhando para Hamilton Vaz Pereira e Gerald Thomas, a diretora Bia Lessa confundiu-se e acabou criando o besteirol metido a besta.

Viagem ao centro da Terra, no teatro Sesc Anchieta, é uma montagem muito pouco interessada no que está falando. Tem uma trama, mas ela não importa. Tem um conteúdo e uma fonte, mas eles também não importam. Importam as tiradas, as besteiras. Importam as sacadas de última hora, rápidas e rasteiras.

Um exemplo. A adaptação de *Viagem* reproduz uma frase de *Hamlet;* há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha a sua filosofia. A frase do príncipe dinamarquês questiona o mundo limitado e racional de seu amigo Horácio. Em *Viagem,* a frase se transforma numa tirada sarcástica e preconceituosa contra a vida de uma patética dona-de-casa.

Passagens como a shakespeariana são desperdiçadas ao longo da montagem inteira. A peça está sempre fugindo dos temas propostos pela adaptação e pelo próprio romance de Júlio Verne. É como se ela não estivesse entendendo o que tem nas mãos. Muito provavelmente, não entende mesmo. No programa da peça, a diretora assume e até auto-elogia o seu desconhecimento do livro *Viagem ao centro da Terra.*

Segundo o programa, a encenadora "sabia-não-sabia" de Júlio Verne. Quer dizer, ela nem sequer conhecia o livro. Segundo o programa, a encenadora decidiu pela montagem por causa do "excelente título", que viu reproduzido num jornal. Quer dizer, o que ela leu foi um jornal. Segundo o programa, "Júlio Verne nunca teve conteúdo". Se o escritor não tem conteúdo, por que montar a *Viagem ao centro da Terra*?

"A verdade é que" a montagem tem a maior vergonha do juvenil Júlio Verne. Essa é a chave de *Viagem ao centro da Terra.* Daí a farsa, daí as piadas todas fazendo gozação com a própria história. A viagem da encenadora Bia Lessa não confronta a ciência, como fazia a viagem do velho Júlio Verne. Confronta o próprio escritor, que está guardado carinhosamente nas memórias juvenis de todos aqueles que, ainda pequenos, aprenderam a ler livros.

Daí as trapalhadas. Daí a vaca-homem, uma forma engenhosa de enfiar numa companhia um ator cuja grande qualidade é o passaporte canadense. Um ator que se expressa de forma amadora, mas, é claro, em língua inglesa. Daí o eterno "tomboy" Cláudia Abreu, uma bela atriz que foi levada à fama por um papel de televisão, mas que ainda se dissolve, quando sobe ao palco, nos maneirismos de uma idade que já não tem.

Daí a paródia pretensamente pós-modernista de Indiana Jones, numa cena que repete a piada do filme. Daí a histeria despropositada da mãe interpretada por Júlia Lemmertz. Daí a gratuidade do sol e da lua, cruzando o cenário atrás do velho efeitismo. Daí o estereótipo da dona-de-casa grotesca, com requintes de *Escolinha do Professor Raimundo.* Daí muita coisa, quase a *Viagem* inteira.

Para fazer o contraponto, é preciso lembrar que há dois grandes atores em cena. Marcos Oliveira, um dos maiores Macunaímas, faz um professor Lindenbrock de imensa empatia, ainda que jogado para escanteio pela montagem. E Betty Gofman, que faz Grauben e um islandês, é a única integrante da companhia que parece ter assumido que *Viagem* é uma farsa completa. Sempre que aparece, Betty Gofman é impagável.

Viagem ao centro da Terra, a peça, tem os seus poucos momentos de interpretação. Mas uma montagem, nos dias que passam, ainda é sempre o retrato da sua direção. Segundo o programa da peça, sempre muito humilde, "a verdade é que Júlio Verne adoraria ser encenado por Bia Lessa". A verdade é que Júlio Verne deve estar se revirando no túmulo.

Prometeu **e *Mitos e paixões***

Prometeu, até onde acorrentado? dá um primeiro passo na nova viagem do teatro brasileiro à tragédia grega. A cuidadosa direção de Cristiane Paoli-Quito e a adaptação de Rodrigo Matheus para a peça heróica de Ésquilo têm os seus problemas, mas não deixam de ser uma grande experiência de teatro, no Mars.

Prometeu é o deus mitológico que salvou os homens, quando os novos deuses quiseram fazer com que retornassem ao pó. É "Prometeu, o rebelde". Ele teve a ousadia de enfrentar Zeus e levar aos homens o fogo, o conhecimento e as artes; agora está acorrentado e fala aos seus homens, numa peça adaptada para solo. Solo, não monólogo. A denominação vem do encontro, em cena, da interpretação do texto com a performance do circo. É uma forma encontrada para aproximar o herói trágico do homem moderno, pouco disposto a deixar-se levar pelo seu deus rebelde.

Não há maior movimentação. Ela está presa à coreografia do ator no trapézio, acompanhando as lembranças, os temores, a ira de Prometeu. Matheus consegue sair-se melhor no trapézio do que nas palavras e emoções. Levado por um blues de guitarra, o herói assusta quando se deixa quase cair ao chão; provoca tentando agarrar-se aos seus homens-filhos da platéia; causa compaixão balançando sem esperança, solitário em meio às montanhas e ao fogo do belíssimo cenário.

❧

Uma das grandes lições shakespearianas, que vão restar da onda clássica que vem tomando o teatro, é o respeito ao público. Mais especificamente, o cuidado com a trama, com o desenrolar da história, a clareza da ação: narrativa é a palavra; um palavrão, para montagens experimentais como *Mitos e paixões*. É uma adaptação da *Oréstia,* de Ésquilo. Não uma simples montagem, mas uma adaptação mesmo. Traduzir e cortar o texto seria muito pouco; era preciso fazê-lo melhor, sem os supostos vícios lineares da sua idade milenar; era preciso acabar com a narrativa.

Acabaram com a história de Orestes; misturar as duas primeiras partes da trilogia cortando-as em pedaços e depois empilhando, tornou a trama praticamente incompreensível para quem não conhece o original. O crescimento de personagens trágicos como Clitemnestra e o próprio Orestes é jogado no chão. *Mitos e paixões* só consegue mostrar sentido para o público quando entra em *Eumênides,* a terceira peça; mas aí já é um pouco tarde.

O ritmo arrastado tomou conta e o espetáculo fecha com o público finalmente reconhecendo a história; e achando Ésquilo um dramaturgo muito chato. Ésquilo não é nenhum chato. O seu diálogo é vivo, rápido; seus personagens, delineados e fortes; as ações, nervosas, beirando o suspense. A trama, a história, envolve. Mas acham nela o fantasma da narrativa; achando, fazem adaptações para acabar com a narrativa.

Mas tem sempre os clowns, que surgem em algumas breves passagens da montagem em cartaz no Tusp. São eles que aliviam a carga da adaptação; e indicam como Ésquilo, a exemplo de todos os grandes dramaturgos, do citado William Shakespeare, sabe envolver o pública na sua narrativa, assim como nos seus personagens, ou como na sua poesia.

Otavio Frias Filho e Bete Coelho, *Rancor*

Rancor, no teatro Ruth Escobar, é uma peça sobre a angústia da influência na criação. Toma como base e cita o crítico literário americano Harold Bloom, colaborador de publicações como o *New York Review of Books* e professor da universidade de Yale. O crítico desenvolveu o tema da angústia da influência que atinge os poetas, pressionados a superar os seus predecessores. O autor da peça, Otavio Frias Filho:

— Sem nunca ter lido o Harold Bloom, eu tinha uma intuição da angústia da influência. Esse é um assunto muito presente na minha cabeça e, quando eu li o Harold Bloom, foi dada uma forma em termos de crítica da poesia, uma coisa que ele restringe muito. A abertura que eu faço da angústia da influência é uma coisa mais ampla e leiga. Mas eu tenho essa idéia da impossibilidade de escrever.

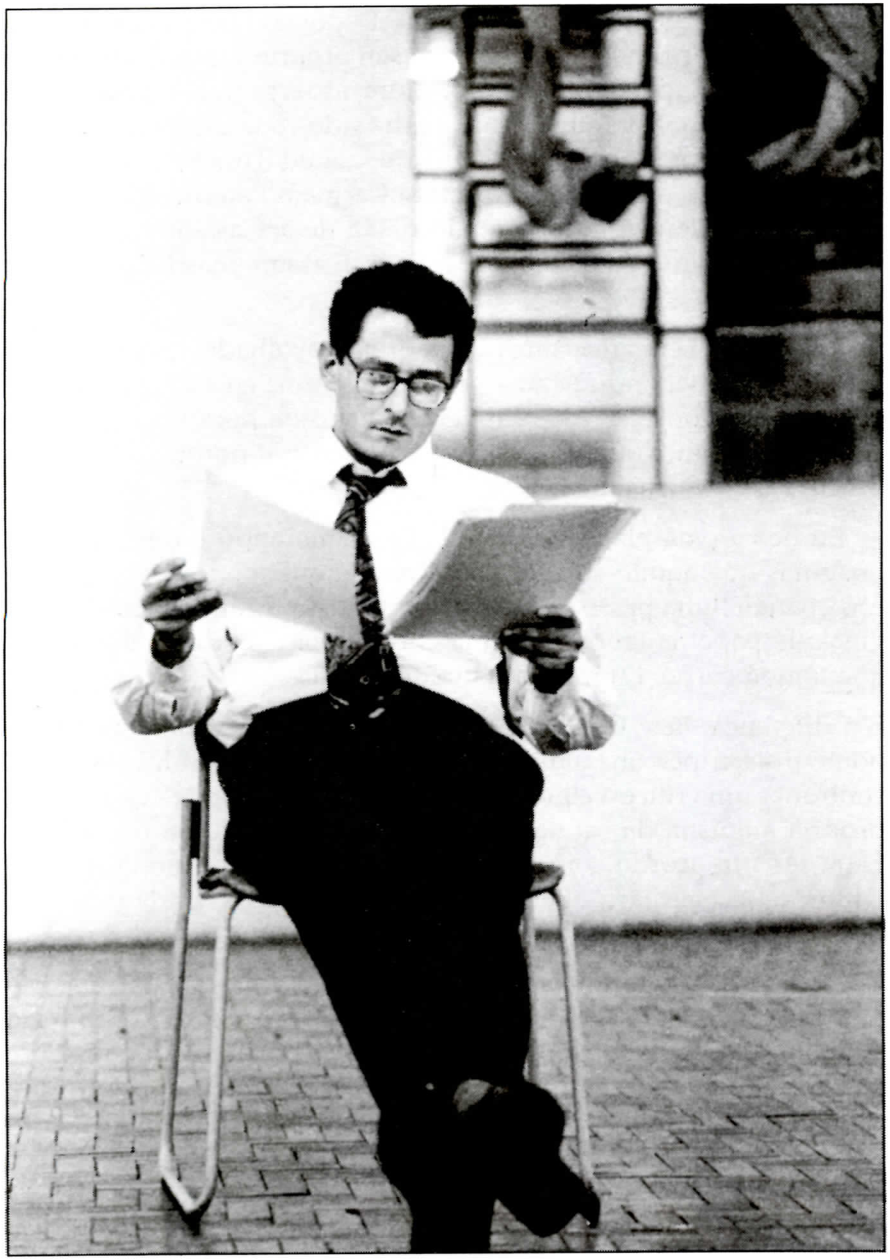
Otavio Frias Filho é autor de *Típico romântico.* O texto foi editado com outras peças em *Tutankaton* (Iluminuras, 1991) e estreou com Maria Della Costa e direção de Maurício Paroni de Castro em 92. Para o autor, a impossibilidade é uma característica da arte contemporânea. "O paradigma no teatro é o Artaud, que sempre quis escrever, sempre quis ser autor e não conseguiu, e transformou o não-conseguir no teatro dele." A angústia da influência é um dos temas de *Rancor*, mas há outros, que negam a própria angústia da influência.

— A coisa é bem contraditória. O personagem em si, as coisas que o Leon diz são muito contraditórias. Ele é um psicopata e um desorientado, embora tenha uma intuição e uma força vital e uma energia criadora — que nunca se convertem em obra nenhuma — muito grandes.

Otavio Frias Filho nega a relação dos seus personagens com modelos vivos, inclusive o dele próprio.

— Eu acho a formação do texto um processo que tem a ver com os sonhos. Às vezes, coisas são deslocadas do contexto. Por exemplo, eu tive, quando criança para adolescente, um professor que tinha um nome que é praticamente o do Berucci.

* * *



Otavio Frias Filho,
autor de Rancor

É o primeiro rebento de Bete Coelho. Depois de dois anos fora do palco, a jovem primeira-atriz encena seu próprio espetáculo. *Rancor* é a primeira criação teatral da produtora, atriz, grande-dama do teatro Bete Coelho. Não que ela não tenha sido co-criadora dos outros espetáculos. Foi assim com Daniela e Gerald Thomas, na Cia. de Ópera Seca. Foi assim com a diretora Carmem Paternostro, na chegada em São Paulo. Também não deixa de ser assim com Jayme Compri e Otavio Frias Filho, em *Rancor.* É assim, mas há uma diferença.

— Eu trabalhei em áreas que nunca tinha trabalhado, no projeto, na produção, convidando pessoas, realizando uma coisa, fazendo com que a coisa aconteça. Você vai gerando, a cada hora você gera um filho. Cada "sim" que você recebe é uma coisa, porque é tudo tão difícil. Fazer teatro é tão difícil.

— Eu fico ali, na platéia, eu fico boba, namorando o cenário. Você imaginar que aquilo só estava na cabeça, que ainda não tinha dinheiro, não tinha pessoas. É uma loucura isso. Eram aquelas 70 páginas de papel e agora tem uma coisa desenvolvida, que cresceu, que tomou corpo. Eu me sinto uma mãezona.

É a diferença. Bete Coelho é tão mãezona que escolheu *sozinha* o nome do seu personagem, Leon. É um jovem crítico literário que confronta um crítico velho, Berucci, em meio à grande crise da sua própria angústia da influência. Para derrubar Berucci, o psicótico Leon faz um acordo com o mefistofélico Dadá, um inescrupuloso editor de jornal diário. Berucci é Sérgio Mamberti, Dadá é Renato Borghi.

— O teatro do diretor foi enriquecedor em termos estéticos e até dramatúrgicos. Mas o ator foi para segundo plano. Estava ali no meio daquela... Estavam se esquecendo um pouco do ator. E quando abre é o ator que está no centro do palco. Isso foi muito importante para mim, esse trabalho com o Renato e com Sérgio. Eles são o teatro nacional.

— Foi muito legal trabalhar com as diferenças de linguagem, de estética de interpretação. A grande riqueza que o Brasil tem é o ator.

Bete Coelho em Rancor

Você pode dizer, sei lá, que a produção não tem dinheiro, que os textos são ruins, que a direção não está legal, mas o que tem de bons atores é impressionante.

Rancor

Bete Coelho é Cacilda Becker. Não segue as normas correntes, as boas maneiras da interpretação. Ela é puro sentido. Entra em cena e fascina. Não faz apenas construir um personagem, não faz apenas dar-lhe voz e gesto. Ela brilha e ofusca através do personagem. Não é uma atriz fria e seca e não é uma atriz naturalista. É uma estrela que ilumina qualquer papel, em qualquer gênero, em qualquer espetáculo.

No momento, ela ilumina *Rancor.* O espetáculo é Bete Coelho. Como Cacilda antes dela, a atriz ergueu um elenco de intérpretes brilhantes, escolheu e viabilizou um grande texto, reuniu uma boa equipe para a encenação e outra para a produção. Acima de tudo, estreou com uma interpretação que derrubou o vaticínio de muitos de seus colaboradores passados, inclusive os diretores Gerald Thomas e Antunes Filho.

Bete Coelho é engraçada, é muito engraçada. O seu personagem em *Rancor,* o jovem crítico literário Leon, surge da peça escrita, do texto, com uma chatice aparentemente insuperável. Na montagem, ela mostra que não é bem assim. O seu Leon, um personagem que não tinha nome e foi batizado pela própria atriz, é napoleônico e presunçoso — e também fraco e assustado — e mais do que tudo patético e engraçado.

É muito diferente da Bete Coelho que todos conheciam e à qual alguns limitavam a sua interpretação. Com o grandioso Leon, Bete Coelho explode os vaticínios do mundo pequeno do teatro. É outra Bete Coelho, mas mantém igual brilho. Veste a sua Cacilda Becker, diferente e igual em cada nova peça ou filme. Dois anos depois do *Fim de jogo* com Gerald Thomas, Bete Coelho ilumina sozinha.

(O mundo pequeno do teatro, parte dele, a pior parte, fala da primeira experiência de Bete Coelho na televisão com um prazer malicioso. É a velha maldição e a velha graça de Cacilda. Basta ver qualquer das passagens, agora reprisadas, para acompanhar o estranhamento que a atriz provoca, a riqueza da sua interpretação, uma riqueza que o vídeo não comporta. Como Cacilda, Bete Coelho brilha demais para a televisão.)

Em *Rancor*, Renato Borghi e Sérgio Mamberti não estão atrás de Bete Coelho. Os dois atores, entre os mestres de escolas distintas do teatro nos anos 60, confrontam o Leon da atriz com dois outros personagens apaixonantes. Borghi é o mau-caráter, mefistofélico, escorregadio e sujo Dadá, o jornalista. Mamberti é o acuado, fraco, mentiroso e maquiavélico Berucci, o velho crítico.

Dadá é o melhor personagem da peça. Ele é um cínico, um aproveitador, um sujeitinho que sabe que é um sujeitinho. Renato Borghi deita e rola com o papel. Suas risadas falsas, sua volúpia rastejante, suas mudanças de humor, tudo na interpretação é empolgante. Dadá, na forma em que foi erguido por Renato Borghi, é um personagem que vai para a galeria dos maiores na atual dramaturgia.

Uma das passagens mais fortes do espetáculo é a cena 5, em que ele e Leon se encontram para acertar a venda da alma do jovem crítico ao diabo, por assim dizer. É então que cai a máscara das "boas" motivações de Leon, afoito para derrubar o velho crítico Berucci, e cresce a do despotismo de Dadá, rastejando entre as "más" motivações de Leon. Renato Borghi e Bete Coelho fazem perder a respiração.

Berucci é um personagem isolado e cada vez mais isolado. Na construção de Sérgio Mamberti, ele troca aos poucos a sua humildade superior e desdenhosa pelo desespero e pelo ridículo. Poderia ser um personagem de causar piedade e simpatia, como um vovô gordo, mas o ator recusou a saída fácil. O seu Berucci é tão contraditório quanto o Leon de Bete Coelho. É quase um rei Lear, insensível e delirante e triste.

O confronto com o jovem crítico Leon só acontece na última cena. É a mais retumbante, a mais "senequiana", mas também a mais insatisfatória. É nela que *Rancor* delata a fraqueza da sua trama. O Berucci de Mamberti está elétrico, imantado nas cenas com Dadá, com Miranda, até com Nestor. Mas, no final, nem Sérgio Mamberti nem Bete Coelho conseguem erguer um enfrentamento que é pequeno demais para os personagens.

Rancor é a melhor peça de Otavio Frias Filho. É o texto em que ele se prova um dramaturgo. Um dramaturgo, por enquanto, de grandes personagens, de muitas "one-liners" que ecoam nos ouvidos, de alguns diálogos nervosos, carregados. Mas também um dramaturgo que se quer um crítico. Não um desses críticos de jornal diário, um desses "prestadores de serviços", na definição do agora idolatrado Harold Bloom.

Um crítico-artista. Seria essa a única saída para a arte. É essa uma das muitas "piadas" de Bloom, como ele mesmo fala de seus petardos críticos. Outros deles: uma angústia da influência leva todo poeta a enfrentar os seus antecessores para criar; o autor dos textos da Bíblia foi uma mulher, talvez a amante de Davi, Betsabá; batistas, mórmons e outros religiosos americanos são gnósticos e não mais cristãos.

A lista de, como ele mesmo fala, "piadas" vai longe. Não é à toa que Bloom foi chamado de "profissional da provocação" pelo jornalista Bernardo Carvalho e incluído no rol dos "artistas sub-reptícios" pelo ensaísta José Guilherme Merquior. O falecido ensaísta brasileiro nunca engoliu os jogos polêmicos do ensaísta americano, que ele não achava um "crítico cultural literário" de qualidade, ao contrário, por exemplo, de Octavio Paz.

Otavio Frias Filho considera Harold Bloom da maior qualidade. Talvez a razão não esteja nem na angústia da influência nem no crítico-artista. A trama de *Rancor* parte das duas "piadas", mas o interesse maior por Bloom parece estar na sua defesa da poesia romântica, que ele acha superior à modernista. Vem daí a origem de *A angústia da influência,* escrito há 20 anos, mas moda há dois anos apenas, no Brasil.

fez espetáculos experimentais como *Os cegos*, que mostrou aos paulistanos no Espaço Off, em 1989. Depois fez *Comunicação a uma academia* e *Epifanias*, que, junto com *Bufões*, estão no projeto Moacyr Góes em 3 Tempos.

❧

Por que fazer *A escola de bufões* outra vez?

Eu relutava em entrar em São Paulo com alguma coisa que não fosse legal. Já estive para vir algumas vezes, mas achava que não era a hora. E *A escola de bufões* foi uma peça muito fiel ao que eu estava pensando, naquele momento. Quando decidi que precisava mostrar o trabalho em São Paulo, tentei resgatar o espetáculo, que foi muito emblemático e convive com a minha tradução mais atual, *Epifanias*. *Epifanias* é o meu espetáculo mais feliz. É o que eu mais gosto. É exatamente aquilo que eu queria fazer. É um espetáculo, eu acho, que tem universalidade, com um pé fincado na cultura popular.

São três espetáculos, na mostra em São Paulo.

Entre um e outro, *A escola de bufões* e *Epifanias*, eu localizo Kafka, *Comunicação a uma academia*. É uma trajetória bastante nítida. Aparentemente, um espetáculo não tem nada a ver com o outro. São universos diferentes. Mas foi uma trajetória. Eu precisei frear, depois da *Escola de bufões*, muito do meu ímpeto de imagens, porque precisava trabalhar a poesia de maneira mais consistente. A passagem por Kafka apontou para *Epitanias*, onde eu acho que resgato toda uma invenção cênica. Sem perder a palavra e sem perder a invenção das imagens.

Você ficou quatro anos sem aparecer em São Paulo, fechado no Rio.

Fechado no Rio. Eu trabalho muito e o trabalho sistematizado com algumas pessoas implica algumas dificuldades. Como o meu trabalho também tem um tratamento do espaço muito intenso, a locomoção de tudo é difícil. Eu sempre rejeitei a possibilidade de fazer um espetáculo por encomenda, ou que tivesse facilidade de viajar. Minha sede é o Rio de Janeiro. Eu tenho um teatro no Rio.

Você foi vaiado na entrega do prêmio Shell. O que aconteceu?

É simples. Em muito pouco tempo eu ganhei um espaço muito grande no Rio. No ano passado, montei quatro espetáculos bastante significativos. Um Sófocles, um Shakespeare, um Kafka e um Strindberg, *Epifanias.* Em muito pouco tempo, eu me tornei o diretor mais premiado no Rio. Isso incomoda um pouco. Eu só posso creditar a vaia à inveja. É difícil você conviver com a idéia de que tem alguém que está produzindo muito, sem achar que essa pessoa tem algum tipo de ligação, quando na verdade não tenho. Levantaram inclusive que eu tenho facilidade de patrocínio. Eu fiz quatro espetáculos em 92, dois que tiveram patrocínio, dois que não tiveram. Que foram bancados com recursos próprios. Eu tenho tranquilidade de que tudo o que veio acontecendo, ao longo desse tempo, veio exclusivamente do meu trabalho, a cena que eu estava propondo. Eu tenho muita tranquilidade de que os espetáculos que eu faço são reflexões substanciais sobre a cena que está acontecendo no Brasil.

Epifanias

Não, *Epifanias* não tem o impacto de *A escola de bufões,* longe disso. Mas é um espetáculo que dá novo alento ao trabalho de Moacyr Góes, depois de tropeços em montagens como *Os gigantes da montanha* e, na avaliação do próprio, *Romeu e Julieta.* Com um pé no teatro popular e outro na obra de Strindberg, *Epifanias* é uma peça delicada e sincera.

É um bom começo para a trilogia de reapresentação do diretor carioca ao público paulistano. O teatro de Moacyr Góes só esteve uma vez na cidade, antes ainda de ganhar notoriedade com *Bufões.* Com *Epifanias,* voltam o trabalho mais criativo e, de certa forma, despretensioso do diretor com a Cia. 2 de Teatro. É o seu melhor teatro. A sua melhor cena, como ele diz.

Epifanias, o sonho, no teatro Itália, é um espetáculo erguido a partir da mágica *Peça sonho.* É uma bela adaptação de um texto de montagem difícil, escrito pelo sueco Strindberg num de seus grandes momentos de tristeza e desencanto existencial. Moacyr Góes, ele próprio num momento de desencanto, inverteu os sinais e a peça ganhou em esperança, em boa parte graças a Sílvia Buarque e a Cia. 2.

Sílvia, filha da atriz Marieta Severo, saiu-se bem melhor do que a encomenda, depois de uma limitada atuação em montagem anterior. Ela é a menina-anjo que desce e acompanha perplexa — até demais, com caretas — as infelicidades da existência humana. Belo e juvenil, o anjo de Sílvia Buarque é tocado pelas "epifanias", pelas revelações dos homens.

Talvez levado pelo trabalho que se encontrou fazendo, Moacyr Góes mudou a direção da peça e o sinal da infelicidade. *Epifanias* é uma peça alegre, à sua maneira.

Van Gogh

Van Gogh, tanto quanto um espetáculo sobre o pintor holandês, é sobre o próprio ator brasileiro Elias Andreato. O monólogo, em cartaz no Centro Cultural São Paulo, é uma celebração da interpretação, uma celebração do ator.

Elias Andreato se revela. Ele questiona a arte, a partir das cartas deixadas pelo pintor, com uma paixão em que se confunde com o personagem, mais do que o interpreta. Não há linearidade, sequer uma ordenação ou racionalização no texto, estando aí, talvez, o fundo do próprio espetáculo, dos dois artistas de que trata.

O ator faz o pintor holandês num grande fluxo de paixão. Não é um espetáculo, como tantos outros, para assistir atrás de entretenimento; também não é espetáculo para assistir atrás de ideais e fórmulas da criação. Van Gogh/Elias Andreato é um espelho difuso do artista. Contraditório, irregular, único. Um belo espetáculo, que ultrapassa na interpretação os limites do monólogo. Que ganha na atuação o seu lugar no teatro da cidade.

São Paulo está carregada de interpretações deslumbrantes, espalhadas por espetáculos diversos como *Almanaque Brasil, Rancor, Sonho de uma noite de verão,* até *Trair e coçar.* Neste tempo de atores, *Van Gogh* não fica atrás. Dirigido por Márcia Abujamra, Elias Andreato mostra o que pode um artista, quando espelha a própria arte.

I love

Em certo sentido, *I love* é um manifesto. O espetáculo é abertamente, escancaradamente romântico. É a história do amor de Lili Brik pelo poeta russo Vladimir Maiakovski. É baseado numa biografia de mesmo nome, que conta o conflito da jovem poeta — ela também — que viveu um jogo amoroso com Maiakovski e Ossip Brik, seu marido.

I love é um espetáculo apaixonado por Maiakovski. A autora e diretora Beatriz Azevedo ergueu com Jairo Mattos, que interpreta o poeta, um Vladimir Maiakovski que é a cara de Oswald de Andrade. É o mesmo grandalhão delicado que, no Brasil, escreveu textos apaixonados como *A morta.* É a mesma brutalidade doce.

Jairo Mattos é um ator surpreendente. Conhecido da televisão — onde a interpretação é sempre um elemento "realista", enfraquecido, menor — ele ocupa o palco com uma força inesperada. Cria um poeta arrebatado por sua própria criação. Um poeta que expressa e vive as suas próprias poesias, que entram aqui e ali no texto original de *I love.*

Um lugar comum até poucos anos atrás, a poesia de Maiakovski ganha na peça uma chance de renascimento. O poeta foi derrubado por seu ideário político, que caiu junto com o muro e escondeu a sua poesia; como o alemão Bertolt Brecht, vive no exílio. Coincidindo com seu centenário, a montagem de *I love* busca trazê-lo de volta, diferente.

O caminho escolhido pelo espetáculo foi o da paixão humanista do poeta. *I love* tem lá os seus problemas, mas apresenta um Maiakovski

Jairo Mattos e
Cláudia Schapira em I love

arrebatado e arrebatador. O público sai do teatro tocado; não é pouco, diante da avalanche de descrédito que andou caindo sobre o poeta, ultimamente.

Cláudia Schapira faz Lili Brik. Ela acompanha também com paixão os caminhos perdidos do poeta, como musa e como grande protetora. Atriz jovem, Cláudia apresenta uma Lili fascinada, cuja existência corre delicadamente em torno de um homem, de certa forma, inalcançável.

Quanto aos problemas, a montagem tem um principal. A paixão do poeta é difusa, parece não ter objeto definido, o que enfraquece a trama do romance com Lili Brik; Cláudia Schapira acaba sustentando a trama com a própria paixão, sem retorno claro. Também na contramão da trama, há exageros na defesa retórica — e desnecessária — do poeta.

Mas é um espetáculo inteiramente apaixonado, o que explica e ultrapassa os exageros. *I love,* com um título desses, com seu belo cenário romântico, com suas interpretações, é um manifesto corajoso contra o ceticismo vigente.

Auto da Paixão

O teatro popular renasce. *Auto da Paixão,* criada por Romero de Andrade Lima para acompanhar a mostra de suas esculturas, é uma obra-prima de espetáculo singelo e popular. Diretor de Antônio Nóbrega em *Brincante* e figurinista de Gabriel Villela em *A vida é sonho* e *Vem buscar-me que ainda sou teu,* Romero de Andrade Lima agora é também um criador, também um autor.

Auto da Paixão, 12 cânticos de amor e morte está na galeria Renato Magalhães Gouvêa. Muito mais do que uma simples performance de apoio à exposição, o auto mostra o amadurecimento criativo de um artista que, pouco a pouco, vai mergulhando no teatro, com resultados cada vez mais inovadores.

Como o *Auto da Paixão* deixa claro, Romero de Andrade Lima não aceita as classificações/divisões de apresentação dramática, ou exposição de artes plásticas, ou mesmo espetáculo musical. A sua criação tem um pouco de cada, ou melhor, integra a todas sem deixar um limite. Parece ter como único parâmetro real as próprias manifestações populares.

Aí não há divisões ou classificações. Que o digam as pastoras/atrizes/cantoras. Elas misturam pernas de pau e pequenas farsas religiosas com um deslumbrante trabalho de coro musical, tomado por cantos populares. Surgem integradas completamente às 12 esculturas, também elas dotadas de movimentos, como bonecos. Tudo parte do imaginário de seu criador pernambucano.

❧

Era só para vender algumas estátuas. Duas, três apresentações apenas. Mas o sucesso foi tamanho que ganhou mais duas semanas. E o autor da peça decidiu não vender mais estátua alguma, e a peça entrou na mostra de teatro de rua, e agora estréia para a temporada no teatro Brincante. *Auto da Paixão, 12 cânticos de amor e morte* é um fenômeno.

É uma oportunidade para ver como a cultura popular pernambucana, com seus extremos de religiosidade, começa a vazar novamente para o teatro brasileiro. Entre as esculturas móveis do artista plástico Romero de Andrade Lima, as 12 atrizes/cantoras do grupo As Pastorinhas representam passagens da vida de Jesus Cristo.

É um ritual de extrema beleza, realizado por Romero de Andrade Lima, um artista sem classificação. Fez as estátuas do cenário, recolheu as músicas, escreveu o auto, dirigiu. É ator. Criou quase tudo no *Auto da Paixão,* uma peça diferente, estranhamente nova, que chega a ser difícil de descrever. *Auto da Paixão* tem cânticos. Tem encenações, uma para cada estátua ou cada passagem da vida de Jesus. É uma procissão. Melhor, uma celebração. É imperdível.

Romero de Andrade Lima e *Auto da Paixão*

Auto da Paixão é uma grande mistura das artes plásticas com as artes do teatro. Sobrinho e afilhado do dramaturgo Ariano Suassuna, Romero de Andrade Lima é escultor, pintor, figurinista e cenógrafo, autor, diretor e ator. Em *Auto da Paixão,* é o corifeu da companhia que criou, As Pastorinhas.

❧

Auto da Paixão não era, em princípio, uma peça. Estava mais para um evento.

Nem eu sabia exatamente o que era. Aliás, essa tem sido uma posição muito clara no meu trabalho, desde uns 13 anos. (ri) Foi quando eu tive uma conversa com o tio Ariano. Um lado da obra dele, que me fascina até hoje, era essa despreocupação de entender o que estava fazendo. Eu via a dificuldade dele quando colocava com clareza o que pretendia fazer.

Você ainda é muito ligado a ele?

Eu sempre me senti muito íntimo dele, mas as nossas histórias de vida são diferentes. A gente terminou se encontrando de uma forma que, para mim, foi muito feliz. Foi conversando com ele que eu vi, pela primeira vez, uma correspondência lógica com o que eu achava das coisas. Como pensador e criador, ele já tinha isso mais claro na cabeça. E essa talvez tenha sido a coisa mais importante que eu aprendi na arte: ter um compromisso — se é que se pode usar essa palavra em relação a arte — com algo misterioso, algo que extrapola o entendimento.

Você começou como artista plástico e foi se aproximando do teatro...

A minha ambição é muito tranqüila. Eu altero o caminho sem alterar a rota, ainda que eu não saiba aonde vai dar. Na verdade, o teatro está presente desde o começo do meu trabalho. Quando era muito pequeno, essa ligação com a cultura popular aconteceu de forma completamente inconsciente. Por isso mesmo, dentro do que eu quero, dá muito certo. Esse foi outro ponto de encontro com o tio Ariano, porque a arte popular tem essa relação com algo misterioso. Você pega, por exemplo, um camarada que é ator de teatro popular, seja

Romero de Andrade Lima
em Auto da Paixão

de bumba-meu-boi, seja de reizado. Ele trabalha de lixeiro, ou de atendente em farmácia. Não existe nenhuma relação clara entre o fato de ser um grande artista e a vida que ele leva. O que faz ele ser artista às noites ou nos fins-de-semana ou uma vez por ano, no Carnaval, é uma compulsão inexplicável. Isso é um lado, que está na base de todo o meu trabalho.

Qual é o outro?

É que eu sempre fui muito fascinado pelo espírito religioso. Não a religião organizada. O espírito religioso é um sentimento em desordem. Se você organiza, já está perdendo o fundamental. E eu me lembro que, quando ia obrigado para a missa na infância, o que me incomodava era a própria liturgia da missa. Eu achava uma coisa sem graça, uma coisa medíocre, dirigida a mentes medíocres. Era quase que para amenizar qualquer inquietação. E eu adorava ver o contrário disso, que é o que tem na pintura barroca do teto da igreja, nos santos, que é a revolução da alma expressa de forma concreta. Era uma coisa que me impressionava. Nas procissões, você pegava uma escultura, colocava ela em cima de um andor, botava gente para carregar e isso já não era mais uma missa e não era mais uma escultura de madeira pintada, representando um santo. Aquilo ganhava o caráter de um rito teatral e religioso, primitivo.

Um rito pagão.

Quando eu estudava na escola a religião grega ou mesmo as religiões orientais, eu adorava encontrar a correspondência entre aquilo que ouvia na escola e o que via nas ruas de Recife, nessa forma pagã com que o povo se comporta em relação ao espírito religioso. Havia muito pouco de catolicismo no que você via nas festas populares. Não na missa, mas na manifestação do povo. Tinha uma igreja em particular, a de Santo Antônio, onde havia uma imagem do Cristo morto, que aliás é a referência direta para aquele que eu terminei fazendo neste trabalho. As pessoas tocavam as feridas do Cristo e choravam. Daí é que eu digo que a relação com o teatro, embora de forma inconsciente, está presente desde a infância. Quando eu quis ser artista plástico, eu sabia que era para fazer uma coisa que adicionasse à escultura e à pintura uma possibilidade maior de comunicação. Essa mistura de escultura, pintura e teatro, no sentido mais profundo do termo teatro.

Mas não é apenas quanto à mistura de artes plásticas com teatro que o seu trabalho é ambíguo.

Essa idéia de um trabalho ambíguo, ela se presta a muitas leituras. Por exemplo, eu me lembro que eu tinha, por um lado, a referência popular, da coisa da espontaneidade popular, e por outro o fascínio que exerciam sobre mim alguns artistas do que se chama de arte moderna. Querendo ou não, foi exatamente aí o momento em que a arte acadêmica e erudita voltou os olhos para a arte popular e viu que ela guardava o essencial. O que é mais formidável é que a gente, não sendo aborígene (ri), a gente pode usufruir dessa coisa que a arte popular tem. Isso para mim foi uma descoberta fascinante. Com o aval de grandes mestres. A grande revolução da arte de Picasso foi quando ele teve o encontro com a arte primitiva africana e da Polinésia. Aquela simplificação do rosto humano, da máscara humana. Isso foi uma revolução na arte.

Auto da Paixão é uma peça que traz muito da cultura de Pernambuco, mas que emociona muita gente em São Paulo. Qual foi o ponto de encontro?

Isso aí me causou surpresa, realmente. O que eu acho é que nós todos somos muito fascinados pelo espírito religioso. A gente coloca ele em tudo, no futebol, no Carnaval, no ato de rezar propriamente dito. Só que toda religião organizada hoje é voltada para você abrir mão do sentimento, dos desejos. Quando você apresenta cânticos, que foram criados para a relação com a divindidade, nos quais não existe esse lado da proibição, é como se você tornasse uma coisa que vinha sendo muito desprazerosa em algo que pode ser muito agradável.

O rito.

O rito, com certeza. O cotidiano impede um pouco, mas você vê o Carnaval, o futebol, a política... São todos ritos.

A bilha quebrada

A comédia dos erros, dois anos atrás, foi uma montagem avassaladora, extremamente criativa, uma das mais felizes adaptações recentes de Shakespeare. Uma comédia que indicava a obra em explosão da Cia. Razões Inversas, formada pelo diretor Márcio Aurélio. *Ricardo* 2.º manteve a indicação. A montagem da tragédia, um novo texto shakespeariano, não chegou à liberdade de criação alcançada na *Comédia,* mas foi bastante para mostrar que a companhia estava pronta para vôos maiores.

A bilha quebrada, de Heinrich von Kleist, não é um vôo maior. É uma comédia simpática e passageira. Márcio Aurélio parece ter-se intimidado. Depois de arrebentar com o palco italiano na *Comédia,* distribuindo as ações por todos os cantos da platéia; também depois de arrebentar com o formalismo dos personagens, exagerando — com comicidade — as confusões dos gêmeos, o diretor agora limita e encerra *A bilha quebrada.*

O exemplo: o julgamento para descobrir quem quebrou a "bilha" — ou a filha — da sra. Marta é fechado, encerrado num ringue. Como numa luta de boxe, ou como na saída cenográfica de *A megera domada,* do grupo Tapa, ou como em milhares de outras montagens. A "mise-en-scène" previsível é um sinal do limitado vôo de *A bilha quebrada.*

Certo que a nova comédia faz rir; mas a *Comédia* fazia muito mais, dois anos atrás. *A bilha quebrada* parece estar correndo atrás, sem muito sucesso, das montagens de grande público da temporada, quase todas comédias. Não é muito para um grupo que vinha crescendo e criando obra própria, inclusive na comédia.

Mas *A bilha quebrada* não tira as esperanças com a Cia. Razões Inversas. Até pelo contrário. Leonardo Medeiros, que já havia encarnado um *Ricardo* 2.º tenso entre a fragilidade e a violência, mostra desta vez um juiz Adão ridículo, hipócrita, também violento, também frágil, mas sobretudo engraçado.

Outras caracterizações bem construídas, como a do escrivão Luz (Marcelo Lazaratto) e a de dona Marta (Mônica Sucupira), mantêm o humor de pé. É na sua interpretação que a Cia. Razões Inversas segue no seu caminho com esta *Bilha.*

O império das meias verdades

Gerald Thomas agora quer falar a verdade; é um sinal dos tempos. Em *O império das meias verdades,* com Fernanda Torres, o autor e diretor se dá a liberdade de criar cenas que, de tão explícitas, beiram o grosseiro. Não o mau gosto, não o chocante; o grosseiro. Em crise, não precisa mais de afirmação, mas de verdades ou de meias verdades sobre o seu teatro. Não precisa mais que os públicos e os críticos elogiem os seus espetáculos. Precisa de algo diferente, de alguma outra coisa.

Nem ele sabe direito o quê. Mas com certeza não é o seu teatro anterior, que foi o melhor retrato dramático da "década perdida". Foi um tempo em que valia menos o que se falava e mais como se mostrava, um tempo em que a mídia se sobrepunha à verdade. O diretor matou esse tempo com *Fim de jogo* e com *Morte.* Mas o que colocar no lugar, nem ele sabe. *The flash and crash days* foi um primeiro sinal, mas ainda tênue.

Meias verdades é um segundo sinal. Em cartaz no Sesc Pompéia, o espetáculo é imperfeito e está sempre mudando. Mas já tem um desenvolvimento mais definido em cima da farsa, em cima do humor que Gerald Thomas criou a partir de *Flash and crash,* também com Fernanda Torres.

A primeira metade de *Meias verdades* é um espelho farsesco, mas agudo, da classe média brasileira. São os mesmos personagens que povoam, por exemplo, as platéias dos teatros de São Paulo e Rio. O autor e diretor aprimorou a fórmula de *Flash and crash* e criou uma comédia crítica; uma comédia que lembra as peças brechtianas, mas não esquece a origem beckettiana. É uma farsa herética, uma afronta.

Se a primeira metade lembra Plauto, a segunda lembra Sêneca. A tragédia da criação, com Adão e Eva, não tenta embelezar nada, não é um espetáculo de bom gosto. Pelo contrário, expõe cada imagem da criação, cada pensamento sobre a vida e a arte, de forma grosseira, excessiva. Ao ponto de fechar com uma simulação de trepada, com todos os gemidos e meias verdades do cinema.

São meias verdades, mas o diretor nunca foi tão honesto. E como antes, como sempre acontece no teatro, está fazendo espelhar o seu tempo. Há pouco uma explicação foi dada pela revista *Spin,* a bíblia "grunge". Nos tempos que correm, não dá mais para saber o que é verdade e o que é máscara; um artista ataca o papa e não dá para saber se é golpe publicitário. Talvez seja uma verdade.

A arte andou contando tantas mentiras que as verdades desapareceram. Gerald Thomas acha que chegou a hora de correr atrás das verdades, de rasgar a máscara para ver se elas ainda existem; nem que sejam meias verdades.

O mambembe

Nem tudo o que mistura televisão e ficção tem que ser bobagem; nem tudo tem que ser novela. Foi um diretor de novela, Guel Arraes, filho de Miguel Arraes, quem mostrou isso. Mostrou também que um clássico não precisa ser chato; pode ser muito engraçado, como *O mambembe* que a Globo arriscou apresentar em horário nobre.

É uma peça de teatro, um clássico, mas do teatro popular do fim do século passado. Um teatro tão popular quanto a televisão. Arthur Azevedo, o autor, foi o pai das revistas, espetáculos que foram escorraçados por apóstolos modernistas e seus críticos, lá pela metade deste século; mas é uma outra história. Ontem, a história era mesmo o trabalho de mestre de Arraes.

O mambembe é a primeira aproximação da televisão com o teatro, depois de muito tempo. Arraes mostrou que estava à altura da tarefa. Essa aproximação, 30 anos atrás, só produziu teatro gravado da pior qualidade. Agora, não. Brincando com o próprio conflito com a televisão, o diretor deitou e rolou na comédia.

A trama não poderia ser mais direta. Uma companhia dramática, enfrentando a concorrência do cinematógrafo, ou ainda, da televisão, sai pelo interior com um melodrama. A trama não é grande coisa, mas permite grandes cenas de confusão quando os mambembes chegam à cidade do coronel Pantaleão, que acredita ser dramaturgo.

O maior acerto de Arraes foi a escolha dos atores, todos provados em teatro e televisão. Marco Nanini, de *Irma Vap,* foi o impagável Pantaleão. Denise Fraga, de *Trair e coçar,* fez uma comediante como ela mesma, única. Rogério Cardoso, o dono da companhia, chega a ser genial. Mesmo Cláudia Abreu, a atriz dramática, e Marcos Winter, o jovem galã, seguraram bem.

O caso especial terminou com a companhia mambembe fazendo as pazes com o cinematógrafo. Fazendo um filme. Foi uma alegoria para as pazes entre o teatro e a televisão. Um final feliz para uma história que, nas últimas décadas, já rendeu muita coisa ruim. Mas que, ontem, mostrou que não é caso perdido.

Gabriel Villela e *A guerra santa*

No telefone, você dizia que *A guerra santa* retrata os últimos 25 anos do Brasil. O que Dante tem a ver com o Brasil recente?

Gabriel Villela — A base é o poema dramático em que o Luís Alberto de Abreu recorre à *Divina comédia,* aos dois poetas e sua musa, com os mesmos nomes. Essas três figuras, Dante, Virgílio e Beatriz, elas vão visitar um círculo do inferno completamente diferente dos círculos da *Divina comédia.* É um pouco essa coisa de dramaturgos como Heiner Müller, que pegam *Hamlet,* destróem e reconstróem à sua moda. Eu sinto que o Luís Alberto de Abreu fez isso, no seu poema.

E o inferno é o Brasil.

O inferno seria o Brasil. A base são os dois poetas, que se envolveram em 1968, 69 com as manifestações estudantis, com a luta armada, essa coisa toda. Eles sonhavam com a transformação do mundo, mas tomaram cursos diferentes e 25 anos depois se reencontram. O mestre, que é Virgílio, que é o poeta velho, é um cara recluso, quase um eremita. O Dante, não. Ele continuou acreditando que ele pode, com uma faca, modificar o mundo. A peça toda é exatamente o encontro do Dante com Virgílio e a discussão sobre a fera que há dentro de cada um, sobre como o ser humano manipula essa fera para não deixar que ela direcione sua vida. O Dante é aquele que continua imaginando que pode modificar o mundo, a partir da luta, a partir da guerra, a partir de outros meios.

Você falou dos anos 60. Como é que você identifica esse poeta trágico? Seria uma geração que chega ao limite?

Esse poeta, o Dante, que é o herói trágico do espetáculo, eu dei a ele uma intenção muito pessimista. Dentro do texto estão embutidas muitas outras idéias, como o embate entre racionalismo e irracionalismo, a decadência da arte, a decadência de conceitos sociais de convivência. Mas o Dante, ele encarna todas essas considerações e se vê, exatamente, diante de um impasse. Ele vê tudo isso com olhos também pessimistas.

Quer dizer, você não está com grandes esperanças com relação à nossa década ou com a virada do milênio.

Eu gostaria que o meu espetáculo, por mais que ele trouxesse uma carga pessimista com relação ao futuro, eu gostaria que ele pelo menos fosse um unguento. Não estou esperando o fim do mundo. Não vou me internar como um monge. Não é nada disso. Nem sei se é careta falar disso, se é uma mentalidade não-afinada com os grandes intelectuais. Mas eu realmente não vejo o futuro com muito otimismo, não.

Depois de *Romeu e Julieta*, está claro que o seu teatro segue uma vertente popular. *A guerra santa* vai na mesma direção? Em que é que ela se diferencia das outras?

Ela se diferencia, principalmente, no equilíbrio de temas universais com formas populares de representação. Mas eu acho que o maior benefício que o trabalho traz é exatamente o mergulho no interior do Brasil, para tirar do lodo o cheiro do espetáculo. Ele traz, no visual, um impacto muito forte. São mortos que são desenterrados para contar uma história. Nós criamos um prólogo que o original do Abreu não tinha. É justamente um prólogo que se refere aos grandes atores do fim do século passado. A gente faz uma brincadeira, uma reverência também, ressuscitando essas criaturas para que eles interpretem uma história do presente. Esse mergulho no passado é um mergulho no interior do Brasil, em manifestações como a cavalhada, que são a celebração de uma guerra santa entre mouros e cristãos. Eu não quero falar de mouros e cristãos, mas eu fui buscar o corpo do ator, por exemplo, nas performances das cavalhadas de Pirinópolis, em Minas. Com isso, veio também a carga visual. E a interpretação, apoiada no circo-teatro, no instante de agonia do circo-teatro, é mais exagerada ainda do que em *Vem buscar-me que ainda sou teu.* Agonia, porque nós estamos também num instante de agonia. Quer dizer, o palco se transforma numa metáfora da forma como a gente enxerga o Brasil hoje.

O seu teatro tem a preocupação de unir o popular com o que você chama de "erudito". Em alguns momentos como *A vida é sonho*, isso se traduz num esteticismo da cultura popular. Até que ponto você está sendo sincero com essa cultura popular que você quer retratar?

Essa sinceridade eu só fui encontrar agora, ao trabalhar com o grupo Galpão numa cidadezinha, que nem é uma cidadezinha, é um arraial de mil habitantes, onde uma grande parte é analfabeta. Dialogando, montando *Romeu e Julieta* em praça pública, eu dei de cara com o imaginário desse pessoal. No choque que eu senti, eu dizia, "como é fácil para a gente pintar com tintas francesas um quadro tão sofisticado da cultura popular". Era isso que você estava falando, esse esteticismo sobre uma coisa que é muito mais cruel, terrível, forte, dinâmica. *A guerra santa* agora traz essa verdade para o palco italiano. Sem a plasticidade, sem a formalidade que tinha, por exemplo, *A vida é sonho*. N'*A vida é sonho* você tinha referências populares, você tinha um texto de Calderón de La Barca, mas você assistia quase que a um cinema passando na sua frente. Um cuidado cinematográfico. Este não. Apesar de não ser um texto linear, de ser um texto todo fragmentado, carregado de alegorias do começo ao fim, você vê que é mais sincero. Por absurdo que ele seja. A experiência com o

Galpão foi fundamental, para mim, como diretor. Permitiu a aproximação com a rua, com a cidade do interior, que soma a maioria da população brasileira.

Você está trabalhando com um teatro popular que vem dessa maioria, mas sobra uma minoria, que é o seu público de São Paulo, do Rio de Janeiro. Você não pensa em trabalhar também com o imaginário popular urbano?

Villela — Você acredita que exista um imaginário construído dentro de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, diferente do imaginário do interior do Brasil? Você acredita nisso?

A guerra santa

O horror dos brasileiros é mais embaixo. *A guerra santa,* poema dramático de Luís Alberto de Abreu, com encenação de Gabriel Villela, é acima de tudo muito chique, um horror chique. Uma miséria para inglês ver, literalmente, no London International Festival of Theatre. Uma guerra santa em que o mais importante é o conflito interno do poeta, em que se usa a miséria como pano de fundo para discutir, debater, comentar o papel do artista na sociedade. Em que o mais importante é ela, a metalinguagem.

Com *Romeu e Julieta* parecia que Gabriel Villela tinha conseguido se livrar da sua falsa bandeira, aquela que repete sempre, de procurar no teatro a reunião entre o popular e o erudito. *Romeu e Julieta,* que montou com o grupo Galpão, nada empostava de erudição. Era um espetáculo direto, belíssimo no seu romantismo, belíssimo na sua encenação popular. Era um clássico sem afetação.

A guerra santa, no teatro Sesc Anchieta, não é um clássico, mas dá um banho de afetação. Escandalosamente, dá um banho de afetação sobre a miséria. Não que o diretor seja falso na sua percepção do horror brasileiro. Como qualquer grande artista, é uma antena para a cidadania; no caso, percebeu e quis expor uma guerra social que estava muito próxima.

Mas nunca se viu uma guerra mais bonita, mais barroca. O espetáculo — que estreou depois do Carandiru, mas antes da Candelária — acrescentou para a temporada paulistana uma referência às oito crianças mortas. Seria uma confirmação realista do inferno brasileiro que a peça mostra. Mas está mais para uma exposição zoológica, estranhamente alheia a tanta beleza, a tamanho rococó.

Um maneirismo que sufoca o poema dramático de Luís Alberto de Abreu em vez de dar ação à suas mais belas passagens. Que estão lá, que vez por outra conseguem transparecer, sobretudo no personagem Dante, interpretado pelo magnífico Paulo Ivo. É ele o grande personagem da peça. O grande personagem que o autor brasileiro conseguiu criar, mas não à sombra de Dante. À sombra de Euclides da Cunha.

Um trabalho esforçado, de uma contribuição imensa para o teatro brasileiro, o poema dramático de Luís Alberto de Abreu nem por isso deixa de carregar um vício original. Descendente direto de *Os sertões,* o poema *A guerra santa* prefere filiar-se ao mundo alegórico da *Divina comédia,* um mundo usado então para a discussão metalingüística, talvez o ponto mais frágil da peça.

Uma discussão que Euclides da Cunha enfrenta e vence deslumbrantemente, no primeiro terço de sua "guerra santa". Seu racionalismo, confrontado com o horror e a miséria irracionais, torna-se em poesia. Em *A guerra santa,* a divisão persiste, quando não se transforma no mais irritante e até oportunista lugar-comum, como aquele que grita que "Deus não existe, Marx não existe, Nietzche não existe".

A platéia, a da estréia, a que fede perfume, delirou com a tirada; para ela, foi a grande passagem de *A guerra santa.* Mas é melhor, é muito preferível o católico mais fundamentalista, o comunista mais stalinista, o niilista mais cínico. Pelo menos eles conseguem ser sinceros no sentimento em vista da miséria alheia, olham o horror e têm a coragem de vestir seu próprio personagem.

Na peça, no palco, só existe mesmo um personagem, que responde pelo nome de Dante: é Antônio Conselheiro, o corifeu, interpretado assim por Paulo Ivo. Beatriz não sabe o que faz em cena, nem o personagem, nem a atriz. Virgílio, do simpático Umberto Magnani, tem a triste tarefa de dar verbo ao cansado debate entre razão e emoção. Melhor tarefa tem o coro, que faz o povo, um papel bem definido.

Ah, é claro, cenário e figurino são um deslumbramento.

Sardanapalo

Sempre acaba aparecendo alguém, na Jornada Sesc. Como Hugo Possolo, o autor e ator de *Sardanapalo;* ou como Raul Barreto, o intérprete de Alexandre, o Bom, em *Sardanapalo;* ou como Alexandre Roit, o apresentador do verdadeiro circo que os Parlapatões, Patifes e Paspalhões — um nome bem ruim, mas ninguém é perfeito — armaram na mesma *Sardanapalo.*

As suas apresentações no fim-de-semana serviram para jogar luz sobre uma companhia antes limitada ao chamado circuito alternativo. Uma companhia muito, muito engraçada, que faz baixar o circo no palco, sem nada de ingenuidade ou ostentação. Não são clowns, mas palhaços. E são palhaços novos, de um circo diferente, um circo, segundo eles mesmos, dionisíaco.

Hugo Possolo, Raul Barreto e Alexandre Roit fazem do teatro a maior festa. Entram pela platéia adentro, desrespeitam a própria narrativa, cortam cenas inteiras para brincar com alguém da quinta fila. E fazem rir o mais chato dos espectadores de teatro. Tratam de coisas muito sérias, com a maior irresponsabilidade.

Sardanapalo conta os fatos que cercaram o encontro de Alexandre, o Grande, com a estátua de Sardanapalo, um soberano oriental. Contraprõe a razão ocidental, do conquistador Alexandre, do filósofo Aristóteles, com os prazeres ameaçadores dos bárbaros orientais, como Sardanapalo, como o deus Dionísio.

Pode parecer, mas não tem nada de sério. Em texto dos mais frenéticos, trata da ambição, da guerra, da morte, mas sempre de maneira hilariante. É de uma pouca vergonha que lembra as comédias de

Aristófanes, com os seus jogos de palavrões, os seus personagens sarcásticos. Como no personagem Aristóteles, que é capaz de todo tipo de sofisma para arrancar mais dinheiro de seu pupilo. "Pensar requer ócio. O ócio se consegue sem trabalho. Mas sem trabalho não se consegue dinheiro. Logo, vai custar caro."

Como no próprio Alexandre, que não aceita ser chamado de o Grande, mas só de o Bom, porque senão vai causar uma falsa expectativa nas mulheres. O grande conquistador é interpretado por Raul Barreto. Não poderia haver melhor escolha. Seu Alexandre é magro, estabanado, tem uma barbicha patética e um ar abobado. Ridiculariza ambição e poder como ninguém. "Não, Bucéfalo, não. Força! Caminhe, animal! Cavalo burro! De que valeu te dar uma cidade inteira. Ordinária!"

O espetáculo é todo assim: as conquistas de Alexandre, o Grande, vividas por palhaços. É dividido em quadros sem qualquer ordenamento. Os próprios títulos das cenas, que são enumeradas de forma estapafúrdia, querem mais é confundir, não explicar; coisas como, na abertura do apresentador para um dos últimos quadros: "Alexandre conta por que a peça tem este título difícil de falar".

Alexandre Roit é um perfeito Chacrinha, extremamente rápido no sarcasmo, como o apresentador do circo que os três conseguem armar no palco. Um circo que também tinha lá os seus problemas de ritmo, na primeira apresentação, na Jornada Sesc; mas a mostra é para isso mesmo.

Marcos Caruso

Marcos Caruso é o rei da comédia. Chegou a três peças em cartaz. Está em temporada há anos com *Trair e coçar, é só começar,* uma farsa sem a menor responsabilidade. Está em temporada há meses com *Porca miséria,* a maior bilheteria de São Paulo, obrigando o público a comprar entradas uma a duas semanas antes. E mostrou *Os bípedes* na Jornada Sesc.

Trair e coçar é a farsa típica, com portas abrindo e fechando o tempo todo. Não é das peças mais inovadores, mas tem qualidade. Tem carpintaria, como se diz, nos desencontros intermináveis dos casais Inês e Eduardo, Lígia e Cristiano, Vera e Cláudio, tudo provocado pelo personagem que é um achado do teatro nacional: Olímpia, a empregada desastrada de Denise Fraga.

A comediante leva muito da responsabilidade pela descoberta de Olímpia, mas o grande papel já estava presente desde os diálogos escritos por Marcos Caruso ainda no fim dos anos 70. Olímpia está lá, dando os seus golpes na patroa, confundindo e misturando as ordens, enrolando todo mundo, como um saci de cidade grande, preso no apartamento.

Porca miséria, que escreveu com Jandira Martini, é mais intrincada. É quase uma tragicomédia. O cotidiano hilariante da família Buongermino, que qualquer descendente de italiano reconhece, é também o que o título indica, miserável. A peça fala das dificuldades de Miquelina, "doceira desempregada", de Bianca, "secretária desempregada", de Lívio, "dentista arruinado".

É bem engraçado, mas também pode ser muito triste. Nada dá certo. Nem para Donato (o próprio Marcos Caruso), que parece ter inventado um grande golpe, mas que também dá com os burros n´água. *Porca miséria* tem tudo de *Trair e coçar,* inclusive um personagem marcante na Miquelina da grande Myriam Muniz. Mas é uma comédia bem mais sincera com um país afundado na maior miséria.

Os bípedes ainda está um pouco abaixo das duas, tanto no humor, quanto no retrato social. A apresentação na Jornada Sesc, de qualquer maneira, tinha um caráter que se aproximava mais do ensaio aberto. Na estréia comercial, é de esperar que tenham diminuído os entraves ao ritmo cômico. Entraves que não escondem as qualidades da peça.

Chamada originalmente de *Ouvidos moucos,* esta nova comédia é bem diversa dos desencontros de *Trair e coçar.* Também está longe do lirismo napolitano de *Porca miséria.* É uma comédia amarga, por vezes de humor negro. Os conflitos em cena beiram a violência, na apresentação dos seus personagens urbanos, insatisfeitos e mediocrizados.

Mas, como nas duas anteriores, o melhor de *Os bípedes* é uma protagonista impressionante, de nome Erica. Interpretada por Hedy Siqueira, é bem a dona-de-casa de subúrbio que está sempre brigando com o marido e que arma o maior escândalo quando perde no baralho. Também como nas outras comédias, o ambiente de *Os bípedes* é todo limitado à cidade grande.

Marcos Caruso é o chamado dramaturgo comercial. Ele lembra o nova-iorquino Neil Simon, o rei da comédia na Broadway, e o londrino Alan Ayckbourn, o rei da comédia no West End. O paulistano Marcos Caruso é o rei da comédia no Bixiga. Suas peças, como as de Neil Simon e Alan Ayckbourn, são um pequeno retrato da vida em família, na cidade grande. Pequeno, mas de matar de rir.

Palmas para o senhor diretor

Não dá para desperdiçar, quando aparece, uma chance de ver Marisa Orth no palco. *Palmas para o senhor diretor,* mesmo sendo dirigida por Marília Pêra, ou talvez por isso mesmo, ainda não é a grande peça da grande estrela Marisa Orth.

Uma das maiores atrizes brasileiras, ela está merecendo coisa melhor do teatro. Desde o momento de poesia de *Fica comigo esta noite,* cinco anos atrás, que não consegue papel para mostrar o que sabe. Mais uma vez, não é o caso. Um pouco engraçado aqui e ali, seu personagem não chega a tomar corpo em momento algum da peça; mal consegue alcançar verossimilhança.

Mas não dá para desperdiçar. Ela faz Marie Curie, a mulher que sai da sombra do marido Pierre — feito pelo caricato, mas engraçado Flávio de Souza — para levar dois prêmios Nobel. Também na peça, Cássio Scapin, o comediante que marcou *Pantaleão e as visitadoras,* desta vez está longe da sua graça. Não consegue achar espaço para um humor mais popular, mais brasileiro, por assim dizer.

Palmas para o senhor diretor, no Tuca, é uma comédia leve e francesa, com personagens da história francesa, sem espaço para um humor mais escrachado. Não importa. Marisa é sempre um prazer.

Nunca me vi, sempre me amei

Não é mais uma Dercy Gonçalves, entre as tantas da atual temporada. *Nunca me vi, sempre me amei* apresenta um outro tipo de comediante. Revelação da Jornada Sesc, Agnes Zuliani é uma comediante de dar medo. É agressiva e independente como Sandra Bernhard. Como Gilda Radner. Não tem nada da ingenuidade algo conformada que é tradição na comédia brasileira.

Não é à toa que o espetáculo está sendo apresentado à meia-noite e no teatro Hall. Antigo teatro do Bixiga, a sala foi toda reformada e hoje lembra muito mais um clube. Um clube para a comédia "stand-up", que é para onde *Nunca me vi* está apontando com o trabalho de Agnes Zuliani. A comédia anterior da atriz, levada em outro clube, era um "stand-up" ainda mais escancarado, mais desbocado.

Muito apropriadamente, em *Nunca me vi,* ela faz um homem. Um ator, preso no apartamento à espera do telefonema que vai chamá-lo para um trabalho de muito dinheiro. A trama não é grande coisa e o próprio texto é de um humor bem limitado. Mas a atriz agarra o personagem e leva o riso em frente, tornando grande cada pequena cena. Dominando o público com uma força só vista nas comediantes americanas. Como Gilda Radner. Como Sandra Bernhard. E como Agnes Zuliani.

Medeamaterial e Buim, Mabaço e Piau

Olodum com Medéia. No grandiosamente reformado teatro Castro Alves, o confronto da Bahia com a Europa. O Bando do Olodum, ramificação dramática da banda Olodum, apresenta pela primeira vez a sua montagem para *Medeamaterial*, na versão do alemão Heiner Müller para a tragédia grega.

Uma tragédia com Buim, Mabaço e Piau, três meninos da banda Olodum, fazendo os "filhos de Medéia"; também com um coro do Bando do Olodum, que alcança o seu quinto espetáculo e que esteve há pouco no Rio de Janeiro, recebendo a chancela de Caetano Veloso; também com a direção do baiano Márcio Meirelles.

Tudo muito baiano, mas também muito germânico — e sulista, e branco — com a tragédia atormentada de Müller, que declarou querer, ele mesmo, montar o texto em Salvador; também com Vera Holtz como Medéia e Guilherme Leme como Jasão; com o alemão Heiner Goebbels e uma trilha em conflito constante com a batida do Olodum.

❧

Conflito. É bem disso que trata a sua *Medeamaterial*, segundo Márcio Meirelles. "O Heiner Müller centrou mais na questão de Medéia ser estrangeira e ter traído o seu povo, e o que me interessa hoje é mais a questão das etnias, por exemplo, na afirmação da cultura negra na Europa."

Do começo. São os três meninos da banda Olodum que explicam com mais simplicidade a trama. Diz Carlos André, 14, o Mabaço: "Medéia era líder de uma cidade chamada Corinto. Aí ela conhece e se apaixona por Jasão... Aí Medéia mata o seu próprio irmão e foge com Jasão... Aí Jasão se apaixona por uma outra princesa..." Agnaldo Correia, 14, o Buim, interrompe para dar logo a tragédia:

— Aí Medéia mata os filhos, que somos nós. Ela mata a gente.

Resumindo, segundo Buim, é sobre traição. Mas não só a traição direta de Jasão. Também e mais que tudo, uma peça sobre a traição de Medéia, que esquece a sua cultura para viver com Jasão. Para o diretor, um choque de culturas, que usa as cidades clássicas gregas para falar de brancos e negros, hoje.

A cenografia se divide assim em duas linhas, uma afrobaiana e outra que simboliza a sociedade tecnológica em decadência. No segundo caso, são os bárbaros conquistados por Jasão e que vivem desde então na miséria, perdidos pelas ruas. No primeiro caso, são os bárbaros já libertados.

Medeamaterial

Foi uma afirmação gratuita, de turista. O autor alemão Heiner Müller, em visita ao Brasil, disse que *Medeamaterial* só poderia ser entendida em Salvador. Muito simpático, mas gratuito; o problema foi que alguém acreditou e decidiu montar. O resultado é o espetáculo *Medeamaterial.*

Como o texto (os textos, na verdade: *Margem abandonada, Medeamaterial* e *Paisagem com argonautas*) não tem coisa alguma a ver com a Bahia, a montagem é uma confusão. Na tentativa de achar uma ponte entre os diálogos cifrados do dramaturgo e a explosão de energia negra do elenco baiano, a montagem chuta para todos os lados. Vale citar um trecho do programa:

— (Na encenação) cabem representações de conflitos culturais diversos e dispersos no tempo e no espaço: matriarcado *x* patriarcado, masculino *x* feminino, colonizador *x* colonizado, homem *x* ambiente, dominadores *x* dominados, magia *x* racionalidade, tradição *x* modernidade...

É o que dá, uma peça tão fora de lugar. Idolatrado pelos últimos stalinistas — talvez por consagrar a contradição que imobiliza, não a que movimenta — Heiner Müller é alheio à Bahia. Não acrescenta, reprime. O elenco da montagem parece estar o tempo todo lutando para escapar do autor e só então mostrar que tem vida.

Por elenco, entenda-se o coro. *Medeamaterial* tem três personagens (Medéia, Jasão e Ama) que retratam o que seria o mundo alemão-oriental do autor. Convivem com ele. Mas *Medeamaterial* tem também o coro do Bando do Olodum, que fornece os momentos de vida do espetáculo, com suas coreografias, ritmo, liberdade.

No fundo, a encenação está restrita ao próprio conflito. Lutando contra o texto, agarra-se à sugestão de que *Medeamaterial* conta a história de um povo bárbaro, o de Medéia, dominado por outro mais forte, o de Jasão. Ou a história de um povo bárbaro, o baiano, dominado por outro, o alemão.

Podiam ter escolhido outro texto, de uma vez. Müller e seu teatro de contradições viciadas refletem um tempo apodrecido, morto. Nada a ver com as contradições vivas do Olodum, do Pelourinho, dos negros brasileiros — os quais, acompanhando um tal espetáculo, só podem mesmo bocejar, como fazem os meninos "filhos de Medéia", Buim, Mabaço e Piau.

Na mão contrária à coreografia criada por José Carlos Arandiba, de movimentos sensuais, alegres, os textos vão carregando o palco de expressões que alguns julgam ser "estímulos para a criação". Coisas como: necrotérios, absorventes rasgados, excrementos, cuspe, vômito, boceta suja, escarro, mijo, defecação de abutres, esgoto.

E poderia ser um grande espetáculo. Vera Holtz, a estrela, tem o porte de uma primeira atriz, mas o papel não ajuda. Hélio Eichbauer, o cenógrafo, ergueu uma baleia impressionante, que grita sozinha, mas que nada tem a ver com a história; Alberto Pita estampou um telão de vida própria, colorido, africano, mas esquecido ao fundo.

Como eles, a montagem tinha muitos mais. Mas também tinha Guilherme Leme, um dos galãs produzidos em escala na televisão; também tinha Márcio Meirelles, um encenador que ainda dirige atores com a empostação estupidizada de um teatro de fumaça. Sobretudo, tinha Heiner Müller, o derrisório.

•

Rodin, Rodin

Contadores de Estórias são outra coisa. Não têm quase nada a ver com o teatro que se faz em São Paulo, com o teatro que se faz no Rio de Janeiro. De uma pequena sala de apresentação em Parati, eles montam espetáculos para o teatro do mundo. *Rodin, Rodin* não é diferente, ou melhor, é bem diferente da estória anterior dos contadores, mas ainda é um espetáculo para o teatro do mundo.

A estréia foi no fim-de-semana, na pequena sala de Parati. O diretor Marcos Caetano Ribas, depois de mais de 20 anos criando com bonecos, mudou de idéia e passou a criar com o corpo humano. Depois da consagração que foi a participação no Next Wave Festival de Nova York, com o lirismo de *Maturando,* tinha mesmo que procurar um outro caminho. Até parecido, mas com um risco renovado.

Rodin, Rodin é um espetáculo sobre o corpo. De certa maneira, é um espetáculo sobre essa passagem dos bonecos para os homens. Um teatro-dança criado a partir de Auguste Rodin, com imagens todas elas sugeridas por suas esculturas e seus desenhos. A exemplo de seu "mestre", como fala de Rodin, Marcos Caetano Ribas expõe na montagem a sua paixão pela "figura humana".

Quatro atores-bailarinos, Alexandre Reis e Aloísio Vaz, Erica Rossi e Marinês Calori, reproduzem no palco mais de 60 cenas criadas pelo escultor. Desde a estátua mais conhecida, de *O pensador,* até os mais obscuros desenhos, como *Suplicando à sorte.* Distribuídas por várias cenas, elas compõem um drama de uma grande integração e, acima de tudo, de uma grande e inesperada ação.

São seqüências, ou esquetes. Na mais escandalosa delas, as duas bailarinas, nuas, dão ação às imagens de lesbianismo. Como as *Lésbicas sentadas,* ou como as *Bacantes entrelaçadas.* Em outra, que leva o nome engraçado de Seqüência do Casal da Poltrona, um casal de bailarinos carrega ainda mais na paixão. É talvez a passagem mais arrebatadora de todo o espetáculo, com belas imagens como *Fugit amor.*

As duas seqüências citadas servem para revelar uma atriz-bailarina, também ela, arrebatadora. Marinês Calori é esguia, sinuosa, perfeita para modelar as esculturas de Rodin. Na confusão de artes plásticas com dança com teatro inventada por Marcos e Rachel Ribas, Marinês consegue mostrar já desde a estréia uma representação emocionada e bem amadurecida em quase todas as frentes.

Aloísio Vaz, que divide com ela a Seqüência do Casal na Poltrona, e Alexandre Reis, que compõem a seqüência masculina solo, também impressionam pela maturidade. Também, na opção da peça, pela virilidade. Na passagem em conjunto, chamada de Dueto dos Homens, a violência das imagens modeladas por eles lembra uma guerra. Nada da poesia delicada, quebradiça das demais.

Explica-se. Apesar de Marcos Caetano Ribas dizer, no programa do espetáculo, que não pretende um retrato de vida de Auguste Rodin, o fato é que ela vaza por todos os lados. E não poderia ser de outro jeito. Assim como o escultor tinha o seu grande modelo em Camille Claudel, o próprio Marcos Ribas tem o seu grande modelo em Rachel Joffily Ribas. *Rodin, Rodin* seria, como ele declara, uma "canção de namoro".

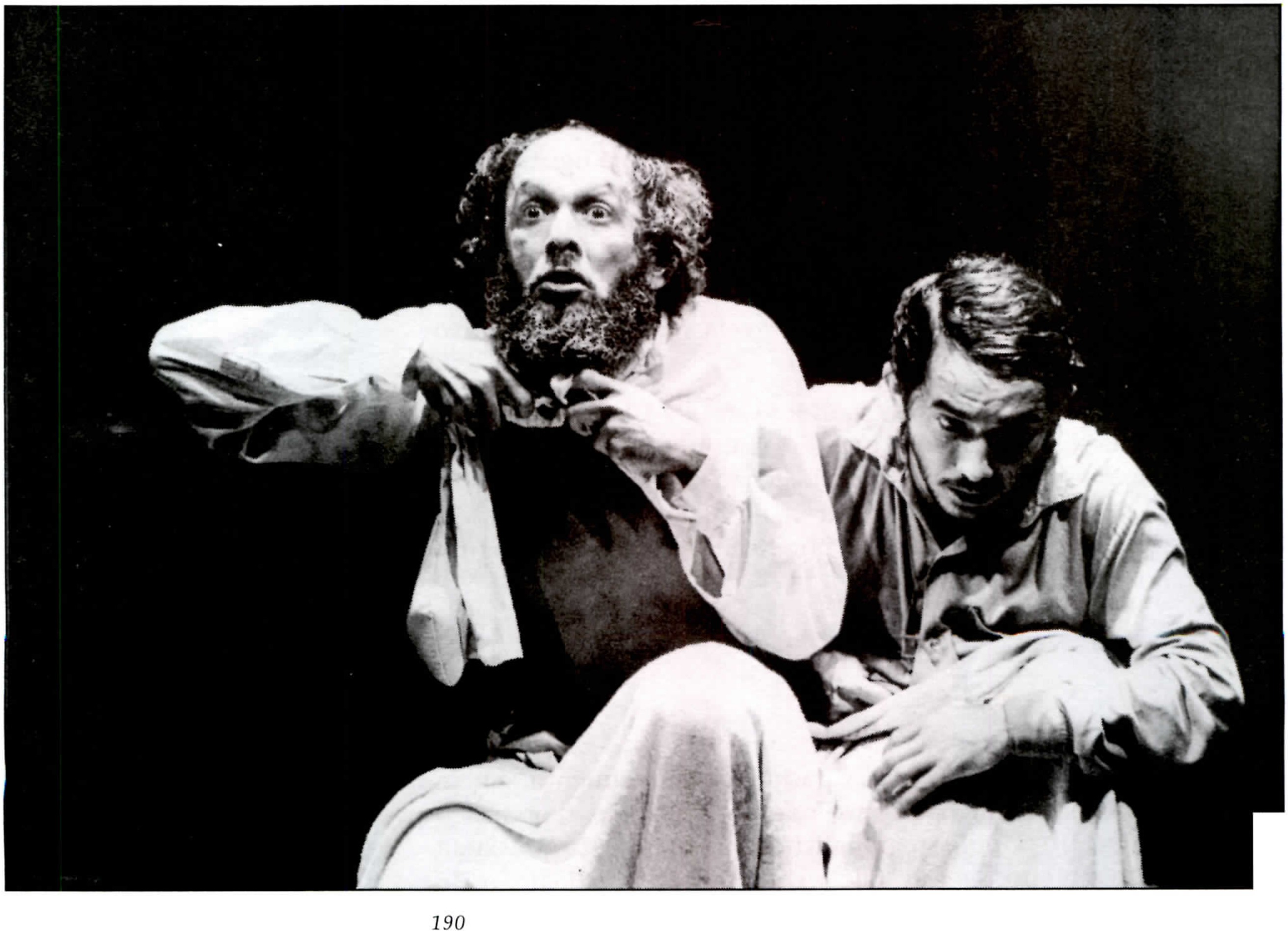
Na peça, a declaração é flagrante. Além dos cenários e figurinos (os quais, principalmente os últimos, reforçam a sensação de estar diante de um rito de namoro), é Rachel quem faz a manipulação dos bonecos. É uma participação bem curta, que está longe de tirar o foco da figura humana. Uma participação que faz a ponte com o antigo trabalho, mas que acima de tudo revela a inspiração do novo trabalho.

Como Rachel Ribas, também a escultora Camille Claudel está presente, com duas belas imagens, uma delas usada para abrir a peça, outra no solo masculino. *Rodin, Rodin,* se não é o retrato da história de vida de Rodin, com certeza é o retrato de sua paixão. Por Camille Claudel e pela figura humana, ou por Rachel Ribas e pela figura humana, no caso do discípulo.

Vau da Sarapalha

Vau da Sarapalha, no Sesc Pompéia, é parte de um movimento, já bem definido, de renascimento do teatro popular. Mais até, de renascimento de um teatro popular regionalista. Um movimento que conta montagens do mineiro Gabriel Villela, do grupo mineiro Galpão, do

Cena de Vau da Sarapalha



pernambucano Antônio Nóbrega, do também pernambucano Romero de Andrade Lima.

Vau da Sarapalha, do paraibano Luiz Carlos Vasconcelos, com o seu Teatro Piollin, segue na mesma direção. É o mesmo espelho da cultura popular — sem os vícios que a própria expressão "cultura popular" apresentava nos CPCs, os Centros Populares de Cultura de três décadas atrás. É um teatro popular que, de certa maneira, nasce até em oposição àquele, buscando fins outros, muito pouco relacionados à revolução.

É um movimento que nasce apadrinhado, por assim dizer, por uma velha geração de escritores. Pelo paraibano Ariano Suassuna, tio e realmente padrinho de Romero de Andrade Lima. Pelo pernambucano João Cabral de Melo Neto, referência de grande paixão para Gabriel Villela. Pelo mineiro Guimarães Rosa, que dá o enredo e quase todo o diálogo de *Vau da Sarapalha* e cujo conto é um "sonho" de Luiz Carlos Vasconcelos.

Mas que ninguém espere de *Vau da Sarapalha* o envolvimento que possa ter sentido com *Romeu e Julieta* ou com *Auto da Paixão.* Não acontece muita coisa, não é um espetáculo de grande envolvimento, tanto em ação como em rito. É um espetáculo de belas imagens aqui e ali, mas também de bastante maneirismo, aqui e ali. Não havia muito mais o que fazer sobre um conto que, como aliás admite o diretor, é estático demais.

Tanto é que a ação propriamente dita se restringe aos poucos minutos finais. Até lá o espetáculo aproveita pequenas sugestões feitas pela prosa de Guimarães Rosa para dar forma aos personagens, concentrando nessa composição praticamente toda a apresentação de *Vau da Sarapalha.* Daí talvez tanto maneirismo, tanto formalismo, à Eugenio Barba, como acontece com a representação do perdigueiro Jiló ou mesmo com algumas largas passagens da negra Ceição.

São personagens paralelos do conto, que parecem ter crescido na montagem para cobrir os espaços vazios do próprio enredo. Apesar de interpretações bem realizadas, sobretudo de Soia Loira como a negra Ceição, elas não bastam para segurar a atenção e acabam por tornar *Vau da Sarapalha* uma peça um pouco cansativa. Também não ajudam as longas "memórias" puxadas em narração pelo Primo Argentino, por mais que Nanego de Lira se revele um ator de grande empatia.

Mas são muitos os achados poéticos de Luiz Carlos Vasconcelos em *Vau da Sarapalha*. A cena inicial, com a iluminação do fogo no forno a lenha, com a sonoplastia de grilos, sapos e pássaros, é de uma estranheza realmente mágica. Também a cena final é mágica na sua tragédia, com o mundo parecendo cair à volta do vau da Sarapalha, com o fogo todo se espalhando sobre o palco. Também é mágica, ainda que uma mágica do Capeta, a presença maior do genial Escurinho.

Teatro popular

As peças foram se juntando. *Romeu e Julieta*, depois *Auto da Paixão*, antes *Brincante*, e *Vau da Sarapalha*, e *A guerra santa*, e *Figural*, também *Vem buscar-me que ainda sou teu*, *A vida é sonho*, agora *Na pancada do ganzá*. Uma depois da outra, as montagens do mineiro Gabriel Villela, do pernambucano Romero de Andrade Lima, do paraibano Luiz Carlos Vasconcelos, do pernambucano Antônio Nóbrega fizeram a volta do teatro popular.

Popular, nacional, mas sem o velho ranço das expressões. Com as suas divergências, o grupo segue criando e influenciando. Uma cena popular começa a ganhar presença em outras produções, como nos trabalhos do carioca Moacyr Góes, de *Epifanias*, do paulista Hugo Possolo, de *Sardanapalo*, ou mesmo de Antunes Filho, paulista, que está preparando *Vereda da salvação*, do também paulista Jorge Andrade.

❧

Diz Gabriel Villela, diretor de *Romeu e Julieta*, entre outras:

— Está acontecendo hoje, realmente, uma reviravolta no teatro brasileiro. Ele está desacomodado. Nessa nova perturbação das coisas, o que está se fazendo é um teatro com características populares. Sem amarra nenhuma, sem ligação com CPC. Ao mesmo tempo, do ponto de vista da discussão do homem brasileiro, um teatro muito político.

Ele explica as semelhanças com cautela, mas com a facilidade de quem sabe bem os motivos.

— A origem é fundamental para entender o que nós estamos fazendo. Eu acredito que Pernambuco, Minas plasmaram nas celebrações populares, nos rituais religiosos da cultura ibérica. Você veja, o João Cabral de Melo Neto, talvez o grande poeta de hoje: a obra dele é muito ligada ao exercício estético da península ibérica.

O diretor não acredita, ainda, em nova corrente:

— Ainda não se deu o grito. Mas eu acho que o pós-modernismo, como a vanguarda do teatro, está vivendo um impasse. E, quando acontece do movimento que está na artilharia se abater de tal maneira, a primeira reação é sempre buscar em fontes anteriores para falar o que vai acontece para a frente. Eu não vi Tadeusz Kantor, eu não vi Peter Brook, eu não vi nada. Eu tinha que buscar em outro lugar e acabei em Minas.

❧

Antônio Nóbrega, de *Brincante* e agora *Na pancada do ganzá,* entre outros espetáculos, começou a achar o seu caminho em 1969, ainda adolescente, quando conheceu o dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. Até então um violinista clássico, ele largou tudo para entrar no grupo Armorial, para entrar no projeto de cultura popular imaginado por Suassuna.

Originalmente voltado para a música, Nóbrega é hoje um artista nada fácil de definir. É ator e cantor, é também diretor, continua instrumentista, mas é sobretudo um personagem, Tonheta. Batizado por amigos, o protagonista das suas peças é, como ele mesmo descreve, um pouco o bufão, um pouco o clown, um pouco o arlequim. Surgiu ainda nos anos 70, das primeiras experiências como Mateus, um palhaço do teatro popular nordestino.

— O Tonheta é a menina dos meus olhos. Durante muito tempo eu relutei, por estar relacionado com o meu próprio nome, Antônio. Mas aí pegou. No palco, ele estreou com *Figural,* aqui em São Paulo mesmo, uns três anos atrás.

Comenta Antônio Nóbrega:

— Vamos dizer que haja alta cultura e baixa cultura. O que eu procuro é nivelar as duas. No caso de Bach, que está presente em *Na pancada do ganzá,* eu entro com referências populares. É sempre o diálogo. Um encontro que, a meu ver, gera interesse maior quando elas se fundem e surge outra coisa. É o que nós estamos buscando.

❧

Luiz Carlos Vasconcelos, de *Vau da Sarapalha,* concorda. "Nós trabalhamos com elementos da cultura popular, mas, como em Guimarães Rosa, o espetáculo é também erudito. É um universo popular, mas tratado com sofisticação." A sua visão da nova tendência é bem direta: as pessoas não vêm do eixo Rio-São Paulo, realizam trabalhos livres da imposição do eixo.

Romero de Andrade Lima, de *Auto da Paixão* e também o diretor de *Brincante,* acha que não é nada disso. Sobrinho de Ariano Suassuna, uma das maiores referências atuais do teatro brasileiro, ele se diz "em crise" com a possibilidade de tomar parte de algo que lembre, mesmo que à distância, um movimento da arte. Nunca me filiei e jamais vou me filiar a qualquer tipo de movimento artístico, diz. Mas admite alguma semelhança.

— Eu fui ver *A guerra santa.* É realmente parecido comigo, mas é também quase que o meu oposto. A minha diferença com aquilo ali é quase que a minha razão de viver. Para mim, nunca houve um limite muito claro entre a arte popular e a arte erudita. A minha ligação com a arte popular foi inconsciente.

E mais:

— Um movimento pressupõe uma consciência do artista e isso, para mim, é apavorante. É a morte da arte.

Para uma história do teatro no Brasil

Não é à toa que Décio de Almeida Prado, no prefácio deste *Teatro de Anchieta a Alencar,* menciona de pronto as "mãos amigas" de Antonio Candido de Mello e Souza e de José Aderaldo Castello, que o levaram para a Universidade de São Paulo. Talvez não seja à toa, também, que os mesmos Antonio Candido e J. Aderaldo Castello, na mais recente edição de *Presença da literatura brasileira,* de dois anos atrás, tenham decidido pela "supressão de todos os textos de teatro" (menos um) presentes na edição original de 1964.

É que *Teatro de Anchieta a Alencar,* de fato, é como um esboço para uma *Presença do teatro brasileiro,* é como uma versão, restrita à dramaturgia, do grande estudo histórico da literatura nacional. O título escolhido esconde muito da ambição do projeto de Décio de Almeida Prado. Ele não escreve o *Teatro de Anchieta a Alencar,* mas uma *História do teatro no Brasil.* Na presente edição, o que ele mesmo chama de "projeto maior" é revelado apenas em parte, abrangendo dos autos de José de Anchieta às tragédias de Gonçalves de Magalhães.

O trabalho é admirável. Longe da crítica de teatro há exatamente 25 anos, Almeida Prado fechou os olhos para o palco brasileiro, mas mergulhou com a mesma paixão na sua dramaturgia e no seu passado de encenação. Em *Para uma história do teatro no Brasil,* a primeira metade das 346 páginas do volume editado pela Perspectiva, ele mostra em detalhe — com o cuidado e a severidade de antes — os primeiros passos de autores e até mesmo de atores, que mal se reconheciam como brasileiros, mas que já indicavam um teatro nacional que surgiria depois.

A segunda metade do volume, com os quatro ensaios reunidos sob a denominação geral de *Estudos,* não deixa de ter também o seu interesse. Sobretudo o *Prefácio a Amor, engaños, y celos,* que ganha assim a sua primeira edição e serve de adendo enriquecedor à história do "entreato" dos séculos 17 e 18, apresentado na primeira metade. Os três "estudos" restantes, na verdade, estão neste volume como poderiam estar em qualquer outro. Não guardam relação direta com o projeto histórico pensado por Décio de Almeida Prado.

No que mais interessa, que são mesmo os cinco capítulos da Parte 1 (*Para uma história do teatro no Brasil*), o historiador crítico começa com o primeiro registro de um espetáculo jesuítico, estrelado por um "índio Ambrósio Pires", e termina com a primeira tragédia de Gonçalves de Magalhães, em que o protagonista era o jovem João Caetano. Os dois momentos são dados como datas possíveis para o nascimento do teatro no Brasil. Mas a discussão não empolga Almeida Prado — ainda que ele tenda mais para o segundo momento — e ele abre com uma ironia o que pretende seja a sua História.

— O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade no palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século 19.

Entre uma e outra data tentativa, nasceu aos poucos o teatro brasileiro. Um teatro que começou "caracteristicamente popular", com os autos jesuíticos feitos de "matéria religiosa e profana", como já indicavam Antonio Candido e J. Aderaldo Castello, em *Presença.* Um teatro que surgiu como "parte de uma festa maior, que nem por ser religiosa deixa de ter lados francamente profanos e divertidos", como escreve Almeida Prado. Um grande rito, quase carnavalesco, que ainda hoje fascina os nativos. Que o diga o público do *Auto da Paixão,* de Romero de Andrade Lima.

Para o momento presente do teatro brasileiro, não há dúvida de que o primeiro capítulo desta História é o mais empolgante. É aquele que dá os "princípios fundamentais" da dramaturgia de José de Anchieta e seus colegas. É o caso do "constante deslocamento no espaço como suporte de diálogos ocasionais", ou "o diabo visto como fonte de comicidade, à maneira indígena (e portuguesa, se lembrarmos de Gil Vicente)", ou "antes e acima de tudo o aspecto lúdico do teatro, visto como jogo, brincadeira, porta imaginária".

Ainda passando pelos clássicos shakespearianos e apenas começando a rever o drama nacional e popular, o teatro brasileiro dos anos 90 tem neste primeiro capítulo do livro de Almeida Prado uma fonte preciosa. Uma fonte para montagens como aquela que Gabriel Villela está realizando com o grupo Galpão, o mesmo de *Romeu e Julieta*. Que não poderia ser outra coisa que não um auto religioso; que não poderia ter um outro fundamento cênico, como afirma o encenador mineiro, que não o próprio José de Anchieta.

Mas o teatro algo dionisíaco dos jesuítas não é inteiramente do agrado do historiador crítico, como logo fica claro. Além da óbvia precariedade moral dos autos religiosos que abriam caminho, assumidamente, para o escravagismo, além da ausência dos "dons característicos do dramatugo" no poeta que era José de Anchieta, Almeida Prado argumenta, quase reclama, que o teatro jesuítico foi fugaz. "Assim como floresceu, extinguiu-se sem deixar descendência."

Não chega a explicar razoavelmente o porquê da extinção. Dá como motivo, por exemplo, a exclusão da "mulher do palco". Afirma decididamente que Anchieta morreu levando com ele o teatro que ameaçava nascer no Brasil. Teatro que, no século seguinte, não teria mais do que o autor barroco Manuel Botelho de Oliveira, com duas peças. No século posterior, o saldo cairia ainda mais, limitando-se a uma única peça, de Cláudio Manoel da Costa. Não espanta que Almeida Prado qualifique os séculos 17 e 18 como um "entreato".

Cabe aqui, então, uma ressalva à crítica assumida por ele. Embora registrando, na virada do século 17 para o 18, novas festas entre religiosas e profanas, às quais "só faltavam bacantes", segundo um viajante; embora registrando seguirem tais acontecimentos o "perfil das grandes festas barrocas ibéricas"; embora registrando a montagem constante dos autos de dramaturgos como Calderón de La Barca, o historiador crítico não admite a "descendência" do teatro jesuítico — que era marcadamente ibérico, sobretudo em Anchieta.

Mas passemos adiante, porque vem na seqüência a paixão maior do historiador crítico nesta sua *História do teatro*. Surge o século 19.

D. João chega ao Rio e começa a profissionalização do drama, primeiro com a abertura de um "teatro decente", depois com a crescente "exaltação" política, enfim com a "onda revolucionária romântica". Almeida Prado não afirma abertamente, mas é só quando entra em cena toda a face mais apolínea do teatro, com escritores, atores e público estáveis, que ele se sente em casa.

Começava o questionamento do classicismo, a afirmação do romantismo, mais para a frente também a afirmação do realismo. "Começava-se a importar de Paris, sem a intermediação de Lisboa", na descrição do historiador crítico. Na terceira década, um jovem Gonçalves de Magalhães toma finalmente a decisão, bastante racional, de criar o teatro brasileiro. Nas palavras do próprio Magalhães, tudo foi programado "desejando encetar minha carreira dramática por um assunto nacional".

Foi assim mesmo, com uma sincera falta de espontaneidade, o nascimento do teatro nacional "moderno", na expressão de Almeida Prado. Isso, ainda que *Antonio José ou O poeta e a Inquisição* seja um texto perdido entre o romantismo e o classicismo, como avalia o mesmo Almeida Prado. Um texto que acabou recebendo dele uma crítica como nos seus tempos de jornalismo diário. Uma crítica do maior crítico brasileiro, que define a peça como "generosamente liberal", mas lamenta "que as qualidades de Gonçalves de Magalhães não estejam à altura de suas ambições".

Décio de Almeida Prado, com a sua própria generosidade e o seu rigor, faz falta na crítica diária. Faz falta nos teatros, onde nem aparece mais. Mas segue atuando e influenciando, talvez mais do que antes, com obras da ambição deste *Para uma história do teatro no Brasil*. Que não pára aqui, como não parou antes na obra-prima que foi *O teatro brasileiro moderno*. Como não vai parar na complementação desta História do teatro, no prometido e aguardado levantamento do "drama romântico em sua totalidade".

Áulis

Eurípides é um alívio imenso, para quem anda querendo descansar de tanta peça que desrespeita razão e emoção, para não falar o bolso. *Áulis,* adaptação de *Ifigênia em Áulis,* fala da impossível opção de Agamênon, o líder dos guerreiros gregos contra Tróia: a morte da própria filha ou a glória do próprio povo.

Interpretado brilhantemente por Celso Frateschi, Agamênon é o maior dos reis, mas não poderia ser mais imperfeito, mais contraditório. Como ele, também Aquiles, o verdadeiro herói, também ele contraditório, conflituoso.

Nenhum dos personagens de *Áulis,* encenada por Frateschi e Elias Andreato no porão do Centro Cultural São Paulo, é pequeno ou simplista. Nem a inocente Ifigênia, a filha do rei, interpretada de maneira emocionante pela jovem Daniela Schitini. *Áulis* é uma peça para calar a boca de quem não vê prazer na tragédia.

Vereda da salvação

O que apenas se vislumbrava, em *Trono de sangue,* confirmou-se como arte maior, em *Vereda da salvação.* Antunes Filho é outro, com a montagem da tragédia brasileira; um diretor mais escrachado, menos perfeito. Um diretor que se reflete em Luis Melo, um ator entre os maiores. Um trágico brasileiro, um ator que ele vem desenvolvendo aos poucos, e com quem ele próprio vem-se desenvolvendo.

Esqueça o encenador germânico, como já falaram dele. Antunes descobriu o Brasil. *Vereda* é popular e nacional, sem ser paternalista, sem ser engajada. Uma montagem para emocionar em todas as direções, para chorar e rir do próprio Brasil. E não era para ser assim. O texto de Jorge Andrade é discursivo, mais até, é próximo da esquizofrenia. Começa como peça dos anos 50, do TBC, que ataca o messianismo de um ponto de vista oligárquico, e termina como peça dos 60, do Arena, que defende os camponeses do ponto de vista das Ligas. O diretor reuniu isso tudo.

Nem precisou, para tanto, mudar muito o texto. Como no cenário, o que fez foi transformar o realismo original, aproveitar as suas indicações. Não encenou o texto; antes, partiu dele para um espetáculo de vida própria. Um espetáculo que não tem nada de datado. Ou melhor, tem a datação de um país em que o horror e a esperança se confundem, se reúnem. Ninguém representa melhor o momento dos brasileiros do que Luis Melo. Um grande Macbeth em *Trono de sangue*, um inesquecível Noronha em *Os sete gatinhos*, um Joaquim que carrega o mundo nas costas, para a *Vereda da salvação.*

Há momentos indescritíveis na atuação de Luis Melo. Apenas como tentativa, vão alguns. Ele rasteja para a mãe, mendiga o carinho que ela, ainda ligada à vida dos homens, reluta em dar. Ele espreita Manuel, à espera de uma chance de derrubar o inimigo na sua brincadeira de poder. Ele anda em meio aos seguidores, que cantam, enquanto ele movimenta mãos e braços com uma graça possível apenas aos personagens absolutos, sem mácula.

Um menino que mata meninos. Uma criança. Ao mesmo tempo, Luis Melo é horror e esperança. Ao mesmo tempo, o choro e o riso. Uma interpretação patética, que mergulha no inverossímil e sai com a representação de um país inteiro. Nos limites do melodrama, Luis Melo alcança, pelas mãos de Antunes Filho, uma interpretação que o situa entre os maiores atores brasileiros.

A presença desconcertante de Laura Cardoso, como Dolor, a mãe de Joaquim, acentua ainda mais o núcleo de uma tragédia que é nacional. A sua figura pequenina, encurvada, até quebradiça, mas também confusa, também cúmplice, também ao lado do horror, consegue vencer a limitada bondade do personagem e situá-lo no campo superior que é atingido por Luis Melo.

O mesmo, porém, não chega a ser alcançado por Valter C. Portella. De origem, seu personagem, Manuel, é o contraponto de Joaquim. É o bem, a razão, só convertido à catarse geral com as desculpas politizadas, de miséria, apresentadas no fim. Mas na montagem não há bem ou mal, em momento nenhum. A conversão de Manuel, assim, resulta fraca, quase artificial. As contradições de Manuel poderiam ser aprofundadas; se necessário, fora do texto. O mesmo vale para aquelas de Germana, feita por Sueli Penha. O assassinato de sua filha, Jovina, seguido de sua própria transformação, ainda pode ser um dos momentos de maior dramaticidade da peça. Não é, em boa parte porque o personagem é esquecido, muito tempo, no coro.

Um coro, de qualquer maneira, cuja presença dramática é bem superior àquela do coro de *Trono de sangue*. Em parte, pelos figurinos de J.C. Serroni, que são simples, cotidianos, mas carregados, para cada membro do coro, de significação própria. Talvez pelos movimentos em procissão e pelas músicas de fundo cristão, espelhando o público. Do cenário do início, com os caixões que horrorizaram a todos, até a música caipira do fim, com a saudade melosa de um interior que não existe mais, *Vereda da salvação* é um espelho.

Nova e velha dramaturgia

Na entrada destes anos 90, o palco descobriu que não podia viver só da Imagem, descobriu que ainda precisava da Palavra. *Angels in America* anunciou uma nova era do teatro. Um ano depois da estréia em Londres, o americano Tony Kushner é a grande prova de que a dramaturgia não morreu, como queriam alguns.

Os autores voltaram, até os grandes velhos autores, estimulados, de Arthur Miller a Harold Pinter. Já é possível distinguir, além da forma, o conteúdo da mudança para o fim do milênio — como aponta Tony Kushner no título da primeira peça que compõe *Angels*, o milênio se aproxima, *Millennium approaches*. Benedict Nightingale, crítico do *Times* de Londres, sintetiza a mudança:

— Apenas dois anos atrás, quem pensaria que surgiria do outro lado do oceano a dramaturgia que dá corpo às ansiedades e aos terrores do mundo, quando ele se aproxima de um novo século? Eles compartilham um sentimento de "fin-de-siècle", até de fim de milênio. Estão em cidades como Nova York e Toronto, onde tudo é possível, menos humanismo e comunidade. É uma nova geração, esta de Howard Korder, de Brad Fraser, Tony Kushner.

Quem encabeça a nova geração, por melhores que sejam o também americano Howard Korder ou o canadense Brad Fraser, é Tony Kushner. Frank Rich, crítico do *New York Times*, foi o primeiro a notar *Angels in America* como um sinal de que o teatro tem futuro. Mas ele mesmo está pouco preocupado com o futuro do teatro, diante de uma peça que cala fundo nas misérias da América do fim do milênio.

— *Angels in America* fala tão poderosamente porque algo muito maior e mais urgente do que o futuro do teatro está em questão. É realmente a história o que Tony Kushner pretende partir e abrir. Ele manda o seu mensageiro assombrado, o seu homossexual magro, abandonado, de espírito heróico e corpo devastado, fundo na alma do público para perguntar quem nós somos e em que — enquanto a praga continua e o milênio se aproxima — nós queremos que este país se transforme.

É dos Estados Unidos, escancaradamente, que os americanos Howard Korder e Arthur Miller estão falando, nas novas peças. É do Canadá que fala o canadense Brad Fraser. É da Alemanha reunificada que falam os alemães Botho Strauss e Klaus Pohl. É da Inglaterra que falam Harold Pinter e Winsome Pinnock. São novos e velhos autores que querem tratar do que estão vendo nas suas cidades e culturas.

❧

Os autores novos que chegam:

Tony Kushner, autor americano que, nas duas partes de *Angels in America* (Anjos na América), recorre à Aids como metáfora, para construir um épico sobre a sociedade americana do fim do milênio. *Angels in America* estreou em 1990, em San Francisco.

Howard Korder, autor americano que, em *The lights* (As luzes), fala do inferno urbano, envolvendo crime, drogas e "homeless". Em *Search and destroy* (Procurar e destruir), fala do sonho americano por meio de um homem que atravessa o país para fazer um filme.

The lights estreou em 92, em Nova York, *Search and destroy* em 90, em Yale, nos Estados Unidos.

Brad Fraser, autor canadense que, em *Unidentified human remains and the true nature of love* (Restos humanos não-identificados e a verdadeira natureza do amor), aproxima-se do grand-guignol para mostrar a vida urbana em Edmonton, sua cidade natal. Em *The ugly man at the Traverse Theatre* (O homem feio no teatro Traverse), mostra uma família em crise no meio-oeste norte-americano. *Unidentified human remains* estreou em 91, em Nova York, *The ugly man* em 92, em Edimburgo, na Escócia.

Winsome Pinnock, autora britânica de pais jamaicanos. Em *Talking in tongues* (Falando em línguas), que estreou em 91 em Londres, parte de um triângulo amoroso — uma negra, um negro e uma branca — para falar da sexualidade dos negros ingleses.

Klaus Pohl, autor alemão que, em *Karate Billy*, mostra um atleta da Alemanha Oriental que cai em desgraça, passa 13 anos preso e volta para achar seu delator. Em *Die Schone Fremde* (A bela estrangeira), confronta a xenofobia na Alemanha reunificada. *Karate Billy* estreou em 91, em Hamburgo, *Die Schone Fremde* em 92, em Berlim.

Han Ong, autor de origem filipina, há dez anos morando em Los Angeles. Em *The L.A. Plays* (As peças de L.A., Los Angeles), que estreou em 92 em Los Angeles, conta as experiências de um imigrante de Formosa que procurou ser ator e agora é garoto de programa nas ruas da cidade.

Jim Cartwright, autor britânico que, em *The rise and fall of Little Voice* (A ascensão queda de Pequena Voz), mostra o conflito entre mãe e filha, chamada de Little Voice, através de cenas engraçadas do cotidiano da classe operária do norte da Inglaterra, onde ele ainda vive, em Lancashire. *The rise and fall* estreou em 92, em Londres.

◆

Os autores velhos que voltam:

Edward Albee, autor americano de *Who's afraid of Virginia Woolf?*, de 1962. Em *Three tall women* (Três mulheres altas), uma velha senhora, outra de meia idade e uma jovem representam as três fases de uma mulher. Em *Fragments* (Fragmentos), atores criam provérbios em torno de recordações como a do jovem que foi garoto de programa, chantageado para praticar um estupro. *Three tall women* estreou em 91, em Viena, na Áustria, *Fragments* em 93, em Cincinatti, nos Estados Unidos.

Harold Pinter, autor britânico de *The homecoming,* de 65. Em *Party time* (Tempo de festa), dois senhores do establishment, aristocratas modernos, conversam sobre amenidades enquanto a violência corre solta do lado de fora, na rua. Em *Moonlight* (Luar), a reação de uma família diante do pai moribundo. *Party time* estreou em 91, *Moonlight* em 92, ambas em Londres.

Botho Strauss, autor alemão de *Os hipocondríacos,* de 71. Em *Das Gleichgewicht* (Equilíbrio), que estreou em 93 em Salzburgo, na Áustria, faz uma metáfora da Alemanha reunificada, através de berlinense que tem duas vidas, uma como mulher de um professor de economia, outra como punk que vive no metrô.

John Osborne, autor britânico de *Look back in anger,* de 56. Em *Déjàvu,* volta o personagem *angry young man* da peça de 56, Jimmy Porter, mais velho, mas sempre zangado com a sociedade inglesa — e com novos alvos, como o multiculturalismo. *Déjàvu* estreou em 92, em Londres.

Tom Stoppard, autor britânico de *Rosencrantz and Guildenstern are dead,* de 66. Em *Arcadia,* que estreou em 92, em Londres, apresenta duas histórias em séculos diferentes, 19 e 20, na mesma casa, usada como metáfora da continuidade e da decadência inglesas.

Arthur Miller, autor americano de *Death of a salesman,* de 49. Em The *last yankee* (O último ianque), a mulher de um carpinteiro, descendente de um dos fundadores dos Estados Unidos, duvida dos valores da sociedade americana e se afunda na depressão, sendo internada. *The ride down Mt. Morgan* (A descida do monte Morgan) estreou em 91, *The last Yankee* em 92, ambas em Londres.

Peter Shaffer, autor britânico de *Equus,* de 73. Em *The gift of the Gor-*

gon (O presente da górgona), a mulher de um famoso dramaturgo lembra, em flashbacks, a sua relação com o marido, obcecado pela trama de vingança das tragédias gregas. *The gift of the Gorgon* estreou em 92, em Londres.

Blue jeans* e *Hair

Os músculos passam e *Blue jeans* segue em cartaz, agora no Palladium. O musical, que surgiu para aproveitar uma onda de semipornografia masculina, sobrevive sem ela. Há duas razões. A primeira é que a história, a trama de Zeno Wilde tem lá as suas qualidades, ao mostrar o submundo, a violência em torno da prostituição masculina, em São Paulo e no Rio de Janeiro.

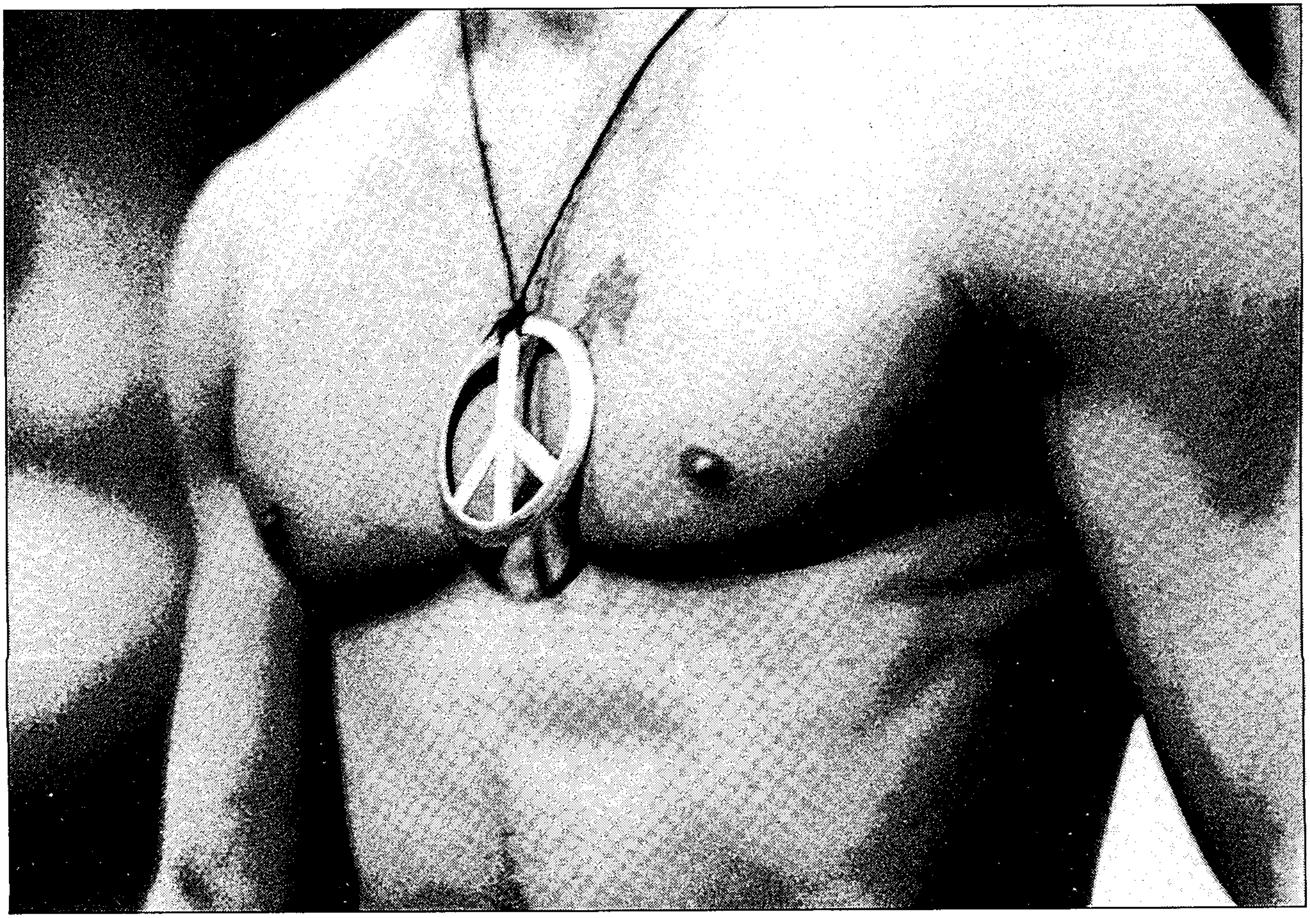
A segunda é talvez a determinante. Atrás dos músculos globais está um grande ator de musical, talvez o mais completo surgido nestes últimos anos, de nome Carlos Loffler. Neto de Oscarito, ele canta bem, interpreta bem e é tão engraçado como o avô, grande astro dos musicais e revistas de décadas atrás.

Neste momento em que ameaçam renascer os musicais brasileiros, Carlos Loffler é o primeiro protagonista à altura de Cláudia Raia, de *Nas raias da loucura.* (Só quem assistiu a coisas como *Splish splash* sabe a falta que faz um verdadeiro protagonista de musicais.) Os dois são a prova de que os musicais não são uma onda saudosista menor.

❧

Hair é um espetáculo em que o público deixa a sala mais alegre com o mundo. E não era para ser assim; é uma peça datada dos anos 60, cuja capacidade de falar aos tempos que correm é nula. Ou não... A maior qualidade da montagem de Jorge Fernando é o escancaramento de uma verdade que já vinha se apresentando em outras peças: é um espetáculo de grupo, em que o coro ganha e incorpora o indivíduo.

Neil Marcondes em Hair



No programa, o diretor diz que o seu *Hair* é um grande musical ecológico. Nada disso. Com certeza, dá para acompanhar, aqui e ali, algumas referências ao ideário politicamente correto. Mas *Hair* vai além, em algo que o próprio diretor indica, sem compreender mais racionalmente. Diz ele que luta pelo entendimento — e o seu é um espetáculo de entendimento.

É um espetáculo em que os atores atuam em coro, em festa, como na origem do próprio teatro nacional — que surgiu de grandes festas religiosas, católicas mesmo, desenvolvidas hoje no Carnaval. Como na memória brasileira de musicais, com as revistas de sucesso na primeira metade do século, no Rio. *Hair,* com a forma de musical da Broadway, reencontra um caminho de festa brasileira.

E não era para ser assim; o espetáculo tem os seus protagonistas. Mas, a exemplo de *Splish splash,* a limitação dos protagonistas é clara. É a linha de coro que encanta em *Hair,* com as atrizes Ana Borges, Andréa Marques, Débora Reis e Sílvia Handro, mais Edson Montenegro e Mateus Carrieri. São eles que tornam as músicas populares do espetáculo um momento especial para o teatro.

Nas raias da loucura

Nas raias da loucura, a bem da verdade, não é um musical, como se autoproclama. Está mais para um show, como tantos, de cantoras propriamente, não atrizes. Mas Cláudia Raia é uma atriz de teatro. Mais até, é uma estrela de teatro, capaz de interpretar, de contar piadas engraçadas, de dançar com perfeição, capaz até, quem poderia imaginar, de cantar bem.

Resultado, *Nas raias da loucura* é um pouco de tudo isso. É um impressionante, gigantesco esforço artístico de uma atriz completa. Um espetáculo em que ela interpreta personagens que cantam, em que mostra suas pernas e curvas, em que se ridiculariza com a altivez das grandes vedetes — título que ela, aliás, assume logo, e com alegre orgulho. É, assim, quase um musical.

Quase, por não ter trama; há um arremedo de enredo, alinhavado por Sílvio de Abreu, que fez o texto, e por Jorge Fernando, o diretor. Nele, uma atriz de teatro, a própria Cláudia Raia, está nos preparativos para um espetáculo, em ensaios, crises de estrelismo, ataques de histeria — daí, nas raias da loucura — e aulas de corpo. No meio, entram os números musicais.

Que não são bem números de musical, como logo se descobre. *Nas raias da loucura* é um amontoado, literalmente um pot-pourri de canções mais ou menos conhecidas, algumas que dão saudades, outras simplesmente velhas, grandes sucessos, brasileiros ou não, algumas mais recentes, outras até mesmo, verdadeiramente, originais, como na que empresta seu nome ao espetáculo.

Uma salada que faz lembrar *That´s entertainment,* o filme que, como escreve Sílvio de Abreu no programa da peça, reuniu os melhores momentos dos musicais da Metro. *Nas raias da loucura* reúne os melhores momentos de quase tudo o que Abreu e Jorge Fernando e Cláudia Raia e Zé Rodrix conseguiram lembrar. O que é uma maneira auto-indulgente de evitar o trabalho.

Não que qualquer um deles seja preguiçoso. Muito pelo contrário, o que Cláudia Raia faz no palco é, repito, impressionante, de deixar qualquer um estupefato. Mas o que faz, musical em cima de musical, de *Almanaque Brasil* a *Splish splash,* agora a *Nas raias da lou-*

cura, evitar um enredo completo e, sobretudo, um "score" original?

Uma ou outra música pode ser original, mas o restante é só nova orquestracão. Os nomes que vão surgindo no teatro musical recente, do próprio Zé Rodrix (também de *Hair*), de Pedro Paulo Bogossian (*Almanaque Brasil*), de José Miguel Wisnik (*Mistério gozoso*), estão vinculados, ao menos por enquanto, mais à direção das músicas – não à criação primeira.

O "score" parece assustar. Daí ser um erro falar, como faz Sílvio de Abreu, em Irving Berlin, em George Gershwin, em Cole Porter, nos grandes compositores da Broadway. Não há ambição artística para tanto, em *Nas raias da loucura.* O motivo para a falta de ambição talvez seja a imagem, o exemplo dos velhos musicais brasileiros, das revistas — que também sonhavam pouco.

Mas vale registrar que o melhor compositor da Broadway hoje, Stephen Sondheim, de *Sweeney Todd,* assume como sua grande influência o brasileiro Heitor Villa-Lobos — criador de *Magdalena,* um musical dos anos 40 que o *New York Times* chamou de "o melhor e mais sofisticado 'score' da Broadway em uma geração", mas que anda esquecido, no Brasil.

Voltando a *Nas raias da loucura,* já que não é de Villa-Lobos que se trata mesmo, o espetáculo tem muitas outras qualidades, das quais o humor é uma das maiores. Cláudia Raia demorou, mas está engraçada, afinal. Não que um espetáculo criado por Abreu e Jorge Fernando pudesse ser qualquer outra coisa. Mas é Cláudia Raia que segura — e bem — todo o humor no palco.

Nos números mais diretamente musicais, no pot-pourri, nem tudo funciona. As imitações por vezes passam dos limites, por exemplo, quando Cláudia Raia canta, travestida de Ney Matogrosso, um sucesso do mesmo. No mais das vezes, de qualquer maneira, é a exuberância de que se falava. Como Carmem Miranda, por exemplo, ela emociona ao cantar uma música dos Novos Baianos.

Um dos desprazeres de *Splish splash* e de *Hair* foram os seus protagonistas, "atores" de televisão esforçando-se para dançar e cantar.

O que ninguém pode reclamar, agora, é da protagonista, que vem sustentada com brilho por bailarinos de um raro empenho teatral, Jorge Teixeira e Adalberto Sousa, e por vocalistas virtuosas como são Andrea Marques e Talma Freitas.

Mas o show é mesmo dela, de Cláudia Raia, a primeira-dama do teatro musical brasileiro, hoje. Em uma das passagens emocionadas de *Nas raias da loucura,* ela canta uma música de Sheila, seu personagem em *A chorus line.* Foi seu melhor papel, melhor do que no espetáculo de agora. Era um musical.

O trecho que cantou foi curto. Mas bastou para lembrar que já então, uma década atrás, a impressão que Cláudia Raia deixou no teatro — de vestido vermelho, se bem me lembro, alta, longas pernas, com uma atuação agressiva — foi de uma estrela. E ela não tinha então mais do que 16 anos.

Bandeira da divina graça

No teatro, a segunda apresentação é sempre difícil. Estão todos de ressaca emocional, depois da estréia. Também uma segunda peça é difícil, sobretudo depois do êxito que foi *Auto da Paixão.*

Romero de Andrade Lima não repete, com *Bandeira da divina graça,* o momento maior que foi seu primeiro espetáculo. Talvez pela concentração do ato num palco, deixando de lado o rito — a cerimônia religiosa que envolvia o público em *Auto da Paixão.* Ou talvez pela narração, concentrada em uma atriz muito jovem, ainda incapaz de conduzir a atenção da platéia.

De qualquer maneira, se não chega a repetir a experiência vital que foi *Auto da Paixão,* Andrade Lima não deixa de estar presente com os elementos inquestionáveis de sua arte, como os quadros, os figurinos, a música, o coro. Desta vez, porém, sem alcançar a unidade que o transformou na maior revelação do teatro brasileiro em 1993.

Malo A última música de *Malo, 9 cânticos de amor e perdição* é um sucesso do musical *Hair.* Mas não no original em inglês, de Gerome Ragni e James Rado; também não na nova tradução para o português, de Zé Rodrix. A música ganhou, na comédia musical de Romero de Andrade Lima, uma versão em latim.

Só faltavam os jesuítas e os índios e as índias, dançando como em alguma festa barroca de quatro séculos atrás. O fim do milênio vai chegando, no teatro, pelas mãos de gente como Romero de Andrade Lima, com peças cada vez menos "modernas" e mais desconcertantes. *Malo,* que é mal em espanhol, outra língua preferida do jesuíta Anchieta, é uma peça de hoje, mas que já conta com quase 500 anos.

Até o personagem central é o mesmo, de Anchieta e Gil Vicente. É o "malo", o demônio, ou ainda, melhor dizendo, Dionísio. A peça conta a sua história, misturando cristianismo e paganismo, começando pela Bíblia e logo passando para os "festivais da carne", para os "ritos pecaminosos" do deus do vinho, do teatro e do Carnaval. Nas palavras do autor, também corifeu: "o deus da desobediência".

Romero de Andrade Lima, afinal, desobedeceu. Em *Malo,* não tem coisa alguma de folclórico, como chegou a confundir, nas suas primeiras peças. A ligação com o teatro colonial continua lá, toda a ligação com o teatro popular. Mas também estão lá as músicas e as imagens de hoje, como em *Love me tender,* um dos grandes sucessos de Elvis Presley. Está lá a desobediência.

Não apenas na forma de músicas urbanas em vez de rurais, não apenas na forma de sucessos internacionais em vez de canções brasileiras de saudade, mas acima de tudo na forma da ironia, do escracho, do humor. *Auto da Paixão* foi uma montagem bela e tocante, talvez aquela de maior lirismo no teatro brasileiro da década. Mas era a tragédia de Cristo. Faltava a comédia de Dionísio, a outra face de Deus.

Uma comédia que nasceu, como era esperado, de *Auto da Paixão.* Foi a primeira vez em que apareceu o personagem do *Malo.* Foi o primeiro personagem, de fato, da trilogia de Romero de Andrade Lima. Na peça seguinte, a pouco feliz *Bandeira da divina graça,* surgiria outro, Nossa Senhora. Mas aquele que deixou marca, que causou maior impressão no público — como acontecia meio milênio atrás — foi *Malo.*

A intérprete, como nas peças anteriores, é Lígia Veiga. Apesar da pequena marcação e de nenhuma fala, consegue momentos fortes de humor, sobretudo quando contracena com Edna Aguiar — atriz que interpreta, entre outros papéis, a grande e gorda Roma.

Seguindo no caminho que vinha desenhando nas primeiras peças da trilogia, Romero de Andrade Lima criou personagens mais claros, mais bem construídos para *Malo.* Como antes, partiu das qualidades das atrizes de sua companhia, As Pastorinhas. Assim foi com Lígia Veiga e Edna Aguiar, mas também com Nina Blauth, que faz os reis judeus mais assanhados, e Míriam Maria, uma belíssima Marquesa de Santos.

Romero de Andrade Lima e *Malo*

O artista Romero de Andrade Lima, com *Malo, 9 cânticos de amor e perdição,* fecha a trilogia religiosa iniciada com *Auto da Paixão.* O novo espetáculo fala do demônio, mas um demônio do Carnaval. Existe uma superstição no Nordeste, brinca ele, que diz que, quando você trata dos assuntos de Maria e Cristo, você tem que dar também o quinhão do demônio.

❧

Malo é a última parte da sua trilogia religiosa. A primeira foi sobre Jesus Cristo, a segunda sobre Nossa Senhora, esta é sobre o demônio. Como foi a intuição de usar temas religiosos?

Eu não sei explicar claramente. Sei que o que sempre me fascina, na religião, é que o melhor que se produziu de arte no mundo estava ligado à religião. As pinturas, as peças de teatro... Eu tenho um interesse que engloba todo tipo de produção artística. Literatura, a poesia, a música, tudo me interessa, considerando que são as produções mais superiores do homem. Agora, no teatro, o interesse é no sentido de que, na gênese dele, não há uma distinção de religião e arte. O teatro nasceu dos ritos que se praticavam, cantados, em torno de um deus. Os ritos começaram a ser codificados, passando a entrar histórias que narram a presença do deus. Se você for para o lado mais profundo da arte, não há separação entre religião e arte e teatro.

As suas peças têm um sabor das peças jesuíticas.

Ah, sim. Eu sou fascinado pelo que se fez de literatura no início da colonização. É muito bonito o momento em que toda aquela mente européia encontrou o paraíso virgem. Deu um nó na cabeça deles (ri) e saiu o barroco brasileiro, que no fim é o estilo de arte que a gente pode reconhecer como o mais brasileiro. Eu me lembro das peças dos jesuítas. Este *Malo*, que foi uma peça escrita no Carnaval, ele brinca com esse conceito. No Nordeste, principalmente, existe uma série de coisas da atualidade que são atribuídas à influência do demônio. O Carnaval é considerado uma festa do demônio. A eletrificação de violão, que virou a guitarra, também é coisa do demônio. Com a peça eu faço uma brincadeira de opor as histórias tristes, apolíneas talvez, com as histórias orientais de Dionísio, que é desobediência e completa falta de respeito. É uma brincadeira. Enquanto o *Auto da Paixão* provocava uma emoção na platéia, *Malo* provoca outra. Mas é uma brincadeira séria. (ri) Em momento nenhum se chega à perda da elegância dos costumes. (ri)

É um personagem, o diabo, que está presente nas peças jesuíticas e nas anteriores.

É. De Gil Vicente. Tanto pelo meu gosto natural, quanto pela convivência que tive com meu tio, eu estabeleci uma relação clara e fácil entre aquela literatura, de produção medieval, com o folheto de cordel, que tem também o mesmo espírito. Por outro lado, uma coisa que tem de fascinante, que eu admiro no teatro popular nordestino, é que existe uma forma de levar a vida na brincadeira. Até quando se chega perto da tragédia, ela tem algo de patético, que aí se torna engraçado, ou constrangedor. Eu não sei explicar direito, mas é o que eu procuro fazer em alguns momentos.

Qual é o enredo de *Malo*?

Se você pegar a idéia do diabo, você tem uma escala que vai desde temas assustadores até coisas que são associadas com vícios entre aspas, que são aqueles naturais do homem, como luxúria e o instinto para fazer tudo que é divertimento, por si só. Eu acabei escolhendo Dionísio. Eu pego a história dele e narro o nascimento dele, na Índia. O mito é levado para a Grécia, passa pela Europa, América, desce para o Brasil e termina tendo um encontro com a Marquesa de Santos. (ri)

UnGlauber

Para um incrédulo, Gerald Thomas está acreditando demais na palavra. Nunca se falou tanto num espetáculo do mais visual dos diretores brasileiros. Com *UnGlauber,* trocadilho com o nome o diretor de cinema Glauber Rocha, ele fecha uma trilogia que mudou a cara do seu próprio teatro. Mas fecha sem afirmar um novo caminho, até pelo contrário; *UnGlauber* afirma a ambiguidade.

Assim é que "unglauber" significa incrédulo ou descrente, em alemão. Significa não-Glauber Rocha, contra Glauber Rocha e sua geração de crédulos. Uma geração que acreditava em alguma coisa, que ainda tinha discursos, palavras. Uma gente que podia atacar a Shell sem cair no ridículo; hoje, diz *UnGlauber,* o pior que se pode falar da Shell é que produz péssimo teatro.

Assim assim, ele fala. E fala mais. Escreve diálogos, afinal. Escreve uma peça inteira, com direito a uma trama mais ou menos linear, o que antes era heresia para a seita dos incrédulos. Conta uma história, ainda que confusa e fragmentária, um pouco como antes, mas também a rejeição do que fazia antes. Uma peça de que é possível até escrever uma sinopse:

Um diretor e atores ensaiam um espetáculo. Discutem, brigam, sempre tendo como sombra, acima deles todos, o corpo do "grande ator". Falam continuamente da arte de interpretar, mas em geral de uma maneira submissa, inferior, diante do "grande ator". Como se a arte dele fosse maior. Quando o "grande ator" revive, afinal, aparecem os confrontos.

É claro que as coisas não são simples assim. Ao contrário do que era de esperar, até pelas declarações gratuitas do autor e diretor, *UnGlauber* não é uma vingança contra Glauber e os anos 60. Não faz o "grande ator" descer para ser humilhado pelos novos atores, de hoje. Não é maniqueísta. Uma prova é o solilóquio final do personagem UnGlauber, o diretor do ensaio-dentro-da-peça.

O personagem — feito por Ludoval Campos, o mais constante alter ego do diretor em suas peças — está saindo então da morte do "grande ator" e de uma interpretação sarcástica de *All along the watchtower*, em que finge tocar guitarra como Jimi Hendrix, uma lenda dos anos 60. A guitarra com que brinca é uma pizza. Terminada a cena, suado, debaixo de risadas, ele diz:

— Minha fala é pobre e vulgar, mas aspira aos céus. E possui a danação primal. Não somos mais capazes de contar uma história. Como nosso futuro representará este presente? Com os arranhões do rap, com os cortes abruptos do "vt", com a fragmentação dos dramaturgos e a autopiedade das instalações de arte? Rezar não posso, mas vontade não falta... Minha culpa mais forte derrota a minha intenção. E me mantém numa pausa quando deveria começar. Vamos, joelhos teimosos, doam. Façam-me sofrer de arrependimento. Será que poderei continuar colocando assim as minhas impressões e me interessar por uma literatura linear, histórica, acadêmica, estatística? Quero dar honra ao meu presente, mesmo que não saiba como.

Um discurso franco, com as dúvidas reais de um artista que quer mudar, mas não quer transformar-se em algum outro artista. Não quer virar Glauber Rocha, até porque não conseguiria. UnGlauber, na peça, enfrenta tragédia igual à do rei Cláudio, em *Hamlet*, que tenta arrepender-se do assassinato do irmão, mas não consegue, porque ainda quer tudo o que alcançou com o crime.

A fala, aliás, é uma versão do solilóquio do rei, um dos mais belos de *Hamlet.* Como acontece com o usurpador Cláudio, também o personagem-diretor de *UnGlauber* se vê preso pela pausa, incapaz de ação. Incapaz de dobrar os joelhos, numa das imagens que resumem melhor o próprio teor da peça: a incapacidade de acreditar, na forma como a geração passada acreditou.

Com tudo isso, *UnGlauber* é uma comédia. Se o autor e diretor tirou alguma conclusão, de toda a recente Trilogia da Besta, que teve ainda *The flash and crash days* e *O império das meias verdades,* ela está no próprio título: "besta", além de uma auto-ironia de Gerald Thomas, é um acrônimo para "beatificação da estética sem tanta agonia".

Sem tanta agonia, porque com humor. A origem está, é claro, em *Flash and crash,* montagem em que o diretor trabalhou pela primeira vez com a carioca Fernanda Torres. Carioca que descobriu o comediante judeu por trás do diretor germânico.

A bem da verdade, não foi só ela. Luiz Damasceno e Ludoval Campos, remanescentes daquela comédia, também fizeram a descoberta. Damasceno, talvez, mais do que todos. Em *UnGlauber,* ele faz um ator que ri de si mesmo, que ri do gênero de interpretação da Ópera Seca, e que espelha a Ópera Seca melhor do que ninguém. Ele beatifica a estética sem a menor agonia, como se Ben Turpin, o grande ator das comédias mudas, tivesse caído dos céus.

Babel Bum

O grupo XPTO cresceu. E não só no tamanho dos bonecos, agora gigantescos, bem próprios de um palco como o principal do teatro Sérgio Cardoso. O grupo amadureceu, esqueceu a sua origem "clownesca", ingênua e algo elitizada, que deu lugar a ambições maiores; adultas, por assim dizer. Não que seja uma inteira novidade tal amadurecimento.

Já no início da década, com *Mega Mix,* o XPTO indicava que queria vencer o "intimismo" das primeiras montagens, bem características dos anos 80. Toda uma cara dos anos 80, aliás, vai sendo deixada para trás, ainda que aos poucos -segue presente, por exemplo, o predomínio da imagem, em prejuízo do diálogo mais concreto.

Nem por isso *Babel Bum,* novo espetáculo do XPTO depois de anos, chega a desacreditar da comunicação. De fato, muito pelo contrário. A trama, que acompanha o conflito de vários personagens muito bem definidos diante de uma iluminação em suas vidas — trazida em caixas, por anjos —, não poderia ser mais transparente. Sem perder, com isso, a força das imagens.

Talvez a maior delas seja a do encontro entre o homem e o anjo, logo no início, abrindo a narrativa. Dá uma boa idéia da ambição temática que atingiu o XPTO, que começa a tratar, assim, do contato entre um mundo no seu limite científico — no caso, o homem é um astronauta — e um mundo de sonho, de anjos, de Deus. Não está distante da melhor dramaturgia de agora.

Não está distante de *Angels in America,* encenada com grande impacto — para o mundo inteiro — pelo britânico Declan Donnellan. Até mesmo a presença do anjo, na sua aparição final, lembra *Angels.* Nenhum problema, de plágio ou coisa assim; uma e outra cena são belíssimas, de semelhante lirismo.

Para tanto, o grupo XPTO arriscou. Além da bem conhecida delicadeza de algumas de seus personagens, que voltam nos dois engraçados bonecos que protagonizam *Babel Bum,* apareceram outras, já nada engraçadas. Como o anjo negro, que é capaz de assassinar a facadas o anjo que ousou transmitir aos homens as caixas com os sonhos e ambições deles; a cena é de dar medo.

Osvaldo Gabrielli, roteirista e diretor do XPTO, está na fronteira do teatro de bonecos ou de animação com o teatro, propriamente — capaz de lidar com todos os seus elementos, o que não exclui as palavras. O amadurecimento do grupo, que chega ao décimo aniversário, parece estar pedindo o mergulho na interpretação e no texto. Seria o próximo degrau. Atores, não clowns.

Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe

Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe deveria ser a grande atração do festival de Curitiba. Era uma das poucas exceções, na mostra concentrada quase que inteiramente em peças já apresentadas em São Paulo — de *Auto da Paixão* a *Vereda da salvação*. A novidade, a atração seria *Amanhã será tarde;* não foi.

O teatro essencial de Denise Stoklos confirmou-se, ainda uma vez, um teatro do ego; um teatro, não de Dionísio, mas de Narciso. No caso, antes e durante a cena. Antes, por conta de um vídeo que mostrou passagens da atriz em países onde se apresentou. Em todas, algum elogio ou auto-elogio; se não pelas palavras de um crítico, então de um artista local. Ou ainda no patético registro do que teria sido a duração dos aplausos, depois de uma ou outra apresentação (dez minutos na Suíça, 15 minutos na Argentina etc.).

Mas, apesar do constrangimento, não estava no vídeo o problema. Escrito, dirigido, musicado, narrado, declamado, interpretado por Denise Stoklos, o espetáculo carrega um pouco além da conta na sua pregação aos mortais. Concentrando-se num casal de amantes — ambos feitos por ela — *Amanhã será tarde* é a história de um grande amor e de como todo o resto do mundo, de vida medíocre, deveria seguir o exemplo.

Não bastasse a autoveneração e o simplismo, a verdade é que o grande amor apresentado em *Amanhã será tarde* não cola. Afinal, não são personagens que ela está representando. Não são amantes, um e outro com suas características próprias. Antes, são arquétipos de amantes, ou amantes em sua essência, para ficar no vocabulário da autora, diretora, compositora, narradora e atriz. Amantes cujas pernas querem ser as pernas de todos os amantes, cujo olhar quer ser o olhar de todos os amantes etc. Uma impessoalidade que se evidencia, acima de tudo, na alegoria estilizada dos dois amantes no ato sexual — sempre Denise Stoklos sozinha.

E não precisava ser assim. Denise Stoklos não é nenhuma chata. Como intérprete, é muito mais uma comediante do que uma atriz trágica ou melodramática. Seu humor, que atravessa a apresentação inteira trombando com o narcisismo, lembra muito o de Marília Pêra e de Marisa Orth.

É desrespeitoso da menor seriedade, acintoso diante da pompa, qualquer que seja. Um humor que não concorda com nada que seja absoluto ou "essencial" — como ela descreve seu teatro. É o humor que garante, ao fim e ao cabo, as palmas para *Amanhã será tarde e depois de amanhã nem existe*. Não os efeitos cansados da expressão corporal — por mais que impressione o corpo de triatleta — mas a repetição insistente de palavras e frases, cada vez de forma diferente, com crescente hilaridade.

Não é à-toa que a peça, como vai ficando claro aos poucos, é dividida em esquetes, como num show cômico, como em *Um orgasmo adulto*. Denise Stoklos talvez nem goste mais, mas a verdade é que continua bem engraçada.

Não deixa de ser uma pena que a grande atriz tenha desistido de interpretar grandes personagens, para fazer elogios à sua perfeição. Um caminho que nega a própria essência do teatro, ainda para ficar no vocabulário. Ela não espelha mais os seres mortais no palco. Tanto que, quando fala num grande amor, não funciona. O grande amor só aparece mesmo quando escracha e, carinhosamente, faz rir.

Angels in America e Aids

Frank Rich, "o açougueiro da Broadway", crítico do *New York Times*, foi quem cruzou o oceano para louvar *Angels in America* em Londres. Uma peça de um americano, sobre a América. E também uma peça sobre a Aids, mais uma. O crítico, que não economizou retórica para o que julgou ser um momento histórico, não poderia ter sido mais singelo ao dar o motivo de tantas peças sobre Aids. Diz ele que, ao devastar fisicamente as artes americanas, a Aids politizou seus integrantes.

Em outras palavras, a Aids está perto demais do teatro. É uma explicação possível, mas não basta. Serve para entender a avalanche de peças sobre Aids, como na coletânea de Terence McNally, Lanford Wilson e até Susan Sontag (*The way we live now — American plays and* *the Aids crisis*, TCG, 1990), ou ainda um sucesso como o de *Marvin´s room*, de Scott Mcpherson, que morreu de Aids, ano passado. Mas *Angels* é outra história, como acredita o próprio autor, Tony Kushner.

No programa da peça, da montagem no Royal National Theatre, em Londres, ele conta como ela surgiu, em San Francisco. "Em 87, o diretor do teatro Eureka me ofereceu uma bolsa. Eu disse que queria escrever sobre três coisas: Roy Cohn, que acabara de morrer, Aids e os mórmons. Mas não fazia idéia do que os mórmons tinham a ver com a Aids."

Ele só tinha, de fato, um título, Anjos na América. Mas começou a escrever e descobriu que havia mais. O trecho de uma entrevista ao *Los Angeles Times* esclarece o que mudou tudo. "Eu tinha muito mais a falar do que pensava. Ela explodiu. Entre escrever o segundo e o terceiro atos de *Millennium approaches*, eu me dei conta de que ela tinha vida própria. Antes, o que eu planejava era o que escrevia. Simplesmente não era mais o caso."

A peça que nasceu para expor Roy Cohn, advogado reacionário morto pela Aids, e os mórmons, seita cristã tão ou mais reacionária do que o advogado, explodiu pelas próprias contradições de origem. Kushner não era, afinal, o homossexual politicamente correto e ativista que ele mesmo pensava.

Ainda que não seja o personagem central da peça — cujas duas partes, *Millennium approaches* e *Perestroika*, giram em torno de Prior Walter — Cohn é uma amostra do humanismo em *Angels*. Um monstro de poder que não escapa da praga do fim do milênio e termina, não como demônio, mas chamando Ethel Rosenberg de "mãe". (Cohn, que conseguiu a pena de morte do casal Rosenberg, ainda seria personagem de outra peça, *Roy Cohn/Jack Smith*, que trata das mentiras ocultas no verso da vida pública, com o ator Ron Vawter, do Wooster Group.)

Tony Kushner, quando explodiu com *Angels in America*, foi além do simples conflito de vida pública e privada. A presença de um outro pólo — os mórmons — jogou a peça nos domínios da religião. O autor liberou temas e personagens, que entraram em conflitos sem ordenação.

— Em *Angels*, republicanos estão com republicanos, mórmons com mórmons, gays com gays. É tudo bem concertado, mas aí não funciona por toda sorte de pressões internas: um mórmom que está casado também é gay, um dos gays tem Aids e o outro não sabe lidar com isso. Na aparente homogeneidade há enormes conflitos.

Conflitos que não se resolvem, a não ser...

— Uma das coisas que a peça diz é que a religião é incrivelmente importante e que, sem ela, nós não sabemos para onde vamos. Por outro lado, conforme as sistematizações éticas vão sendo ultrapassadas pela história, as suas leis tornam-se irrelevantes e nós nos distanciamos de nós mesmos.

Tony Kushner chega a arriscar uma solução para o enigma da Aids, da Aids como metáfora do declínio espiritual no fim do milênio, de *Angels:* "Há uma distinção na peça, que eu espero que esteja lá, entre moralismo e moralidade, e a tarefa de encontrar o que é moral através do que é moralista". Não é pouca ambição, para um tema que parecia restrito — e que segue rejeitado por artistas como o diretor Patrice Chereau, para quem "Aids é um problema e não tema para uma peça". A frase ajuda a explicar a morte do teatro francês.

Declan Donnellan, *Measure for measure* e *Angels in America*

Você deixou uma grande impressão no Brasil, com *As you like it*. A peça influenciou diversos diretores brasileiros, com a interpretação delicada, os cenários contidos. Podemos esperar o mesmo de *Measure for measure* (*Medida por medida*)?

Declan Donnellan — Não. *Measure for measure* é muito, muito, muito diferente. A peça é muito mais amarga. Foi escrita quando Shakespeare estava mais velho e desiludido com a sociedade. É basicamente uma sátira sobre o que acontece quando os puritanos tomam o poder. Em outras palavras, é uma sátira sobre... Vocês também enfrentam um retorno da direita moralista, no Brasil? Com as seitas religiosas?

Sim.

E a sua influência política está crescendo?

Sim, certamente. É um movimento bastante conservador.

Sim, e bastante reacionário. Mas, na verdade, não é reacionário. De certo modo, é revolucionário. A peça *Measure for measure* é o que acontece quando a nova direita, a nova direita jovem, toma o poder e depõe o governo. É também sobre aquilo por que nós somos muito famosos, na Inglaterra: os escândalos sexuais. Eu ouvi que o seu presidente também... O seu presidente foi fotografado num balcão com uma mulher sem... (ri) A peça é muito sobre um puritano — bem, o seu presidente não é um puritano — sobre o que acontece quando um partido puritano chega ao poder. E eles são expostos como hipócritas, porque estão envolvidos num escândalo sexual. Assim, eu temo que seja muito, muito, muito atual para a política britânica, porque é o que nós fazemos o tempo todo (ri). Eu me pergunto quão pertinente é, para o Brasil.

Muito, eu acredito. A nova montagem tem então algo a ver com a última, *Angels in America*?

Bem, com certeza no fato de ser sobre — mesmo tendo sido escrita por Shakespeare — sobre uma situação política atual. E é ligada a *Angels in America* no fato de tocar na relação entre política nacional e política sexual. Nós colocamos a peça em figurino moderno, mas não mudamos nenhuma das palavras. É espantoso como funciona bem.

Angels in America foi a sua primeira peça contemporânea e agora você está de volta a Shakespeare. Você viu similaridade entre Tony Kushner e Shakespeare? Como você trabalhou com os dois autores?

Bom, Shakespeare tem a grande vantagem de estar morto. (ri) E durante os ensaios Tony estava quase tanto quanto. (ri) É mais excitante trabalhar com um dramaturgo vivo, porque ele está realmente escrevendo sobre temas que estão acontecendo. Mas também é muito difícil trabalhar com um dramaturgo vivo. Mais: o texto de *Measure for measure* foi terminado 390 anos atrás, enquanto Tony não havia terminado de escrever *Perestroika*, a segunda parte de *Angels in America*, até depois de nós termos estreado a primeira parte. Então, foi muito difícil para nós. Mas, por estranho que seja, também não foi assim tão diferente, sob certos aspectos. Todas as peças que nós escolhemos tratam dos grandes temas: política, sexo, o sobrenatural, o governo. Nós escolhemos fazer *Angels in America* porque era sobre isso. E esses são os temas de muitos dos maiores escritores do século 17. A razão por que a peça de Tony é tão boa é que ele escolhe enfrentar esses temas.

Shakespeare se tornou um sucesso no Brasil de hoje, assim como no mundo todo; hoje, quase no fim do milênio. Por que um dramaturgo do século 17 faz tanto sucesso agora?

Eu acredito que Shakespeare é como um espelho. A grande coisa sobre Shakespeare é que nós não sabemos nada sobre ele. E a outra coisa maravilhosa é que ele está morto e não pode contra-argumentar. (ri) Seu grande talento é escrever situações e personagens com tamanha profundidade, com três dimensões, com um tal grau de intensidade, que nós podemos nos ver neles. As peças de Shakespeare sempre parecem ser relevantes, elas sempre parecem ser sobre a situação de hoje. É quase como dizer, "este é um espelho extraordinário". Porque toda vez que eu olho, é como se fosse eu. Mas, na verdade, é a qualidade do espelho, que reflete o que você é, o que você está sentindo, o que você está fazendo. Shakespeare faz isso. Outra grande coisa sobre Shakespeare é que ele, eu acho, não tem nada para dizer. Ele não é um político que prega para nós. Ele é um artista cuja política pessoal é suprimida de seu trabalho. No lugar, ele nos faz uma série de perguntas desafiadoras sobre o modo como nós vivemos. Quer dizer, um dos temas da peça, é claro, é a opressão da mulher pelo homem. É também sobre molestamento sexual e sobre a reintrodução da pena de morte. Vocês têm pena de morte no Brasil?

Não.

E há um movimento para trazê-la de volta?

Sim, e bem forte.

A peça é sobre se é certo ou não trazer de volta a pena de morte. *Measure for measure* também é muito interessante quanto à Aids, porque na trama... A trama de *Measure for measure* mostra um duque que se esconde e deixa um jovem puritano no poder. O puritano, chamado Angelo, impõe a pena de morte para o sexo fora do casamento e uma freira, Isabela, vem visitá-lo para pedir pela vida de seu irmão, que engravidou a namorada. Angelo, que é um puritano frio, de repente se incendeia pela freira, porque é tão pura, casta e forte. Ele se apaixona por ela e diz que, se ela deitar com ele, ele libertará seu irmão. Como você pode ver, é bem atual, para muitas situações no mundo, hoje.

Angelo tem alguma ligação com Roy Cohn, de *Angels*, não tem?

Ele tem, é claro, no fato de que é um hipócrita que tem poder político. Angelo tem muitas relações com Roy Cohn.

Angels é uma peça americana e não foi um sucesso nos Estados Unidos, de início. Teve que cruzar o oceano. Como você explica isso?

Ela tinha que vir a Londres para ser aceita. Há muitas razões para isso. O fato de ter alcançado um enorme sucesso em Londres avisou os críticos de Nova York, porque há mais teatro sério e novo em Londres do que na Broadway.

Na minha maneira de ver, há uma nova geração de autores, como Kushner, Howard Korder, assim como uma nova geração de diretores, como você e Robert Lepage, com valores diversos, neste fim do milênio. Você também vê assim?

Pode ser o caso, mas eu não sou particularmente consciente de ser parte de nenhuma geração. Eu certamente tenho conhecimento do trabalho dos meus contemporâneos, mas eu não sei se há um "milenarismo" nisso. Eu penso que, conforme as velhas ordens caem, como Tony escreve em *Angels in America*, as coisas estão mudando. Por exemplo, entre os intelectuais no Ocidente havia certezas políticas. Aquelas certezas foram mantidas pelas realidades da Guerra Fria. E agora que o império russo caiu nós temos que nos reencontrar no mundo de uma forma muito diferente. Acho que aqueles acontecimentos estão nos formando, muito mais do que qualquer outra coisa. Mas talvez eles tenham a ver com o milênio, eu não sei. Eu certamente acredito que há uma consciência espiritual cada vez *maior*. Algo que eu acho bem-vindo, mas que também me assusta.

Tem havido um questionamento do modernismo. Você acha que as suas montagens e peças de autores como Tony Kushner indicam algo como o fim do modernismo?

Olha, o tipo de teatro em que eu acredito, o meu teatro ideal é um teatro que é feito numa escala humana. Nossas formas de entretenimento hoje, o vídeo, os "games", a televisão — você sabe, vocês têm a sua terrível Globo, e nós temos coisas horríveis também — elas todas servem, de alguma maneira, para desumanizar a vida. E eu acredito que o teatro deve ser um lugar onde nós celebramos a vida. E nós deveríamos, de alguma maneira, celebrar a proporção humana nele. Eu não sou interessado em ver cenários grandes, inteligentes. Nem (o cenógrafo) Nick Ormerod. Nós não nos interessamos por conceitos intelectuais que estrangulem a peça. Eu acho que o que é muito importante saber é que nós trabalhamos em *Measure for measure* exatamente do mesmo jeito que trabalhamos em *Angels in America* e *As you like it*. Nós começamos sem nenhuma idéia de como faríamos as peças. E na sala, com o material cru dos atores, nós construímos a montagem. O que é muito diferente de Nick ter idéias muito inteligentes sobre a cenografia, antes de tudo. Ou de eu ter idéias intelectuais sobre a peça antes de tudo. Nada é feito antes. A simplicidade do cenário trabalha para aumentar a arte do ator. Acho que o teatro é a arte do ator, acima de tudo. A platéia, quando vai ao teatro, vai para ter um confronto nu com outras pessoas. Eu penso que, quando nós vamos ao teatro, ele tem que ser perigoso. O teatro tem que nos levar ao limite de uma experiência — tenha ela a ver com Aids e política homossexual, como em *Angels in America*, ou então como em *As you like it*, que deveria ser bastante assustadora, porque amar pela primeira vez é assustador. *Measure for measure* é uma peça ainda mais assustadora, porque é sobre coisas aterrorizantes que nos afetam hoje.

Measure for measure é como os tempos que correm. Uma comédia em que não dá para rir muito, porque logo Shakespeare entra com algum constrangimento, com um corte. Uma comédia para uma era em que até mesmo o sexo, depois da suposta revolução de 20 anos atrás, enfrenta o constrangimento maior da Aids. Em que dá para rir, mas com cuidado, com um riso quase sério.

Uma passagem da peça é exemplar. Isabella, a freira que acredita ter salvo o irmão da pena de morte, chega à cadeia e pergunta na entrada sobre a ordem de libertação. Avisam que o irmão acaba de ser libertado... pausa... da vida na terra.

Dá para o público rir, já que o irmão não morreu, mas Isabella não sabe e seu desespero corta imediamente o riso do público. Daí dizerem que *Measure for measure* é uma peça difícil, uma peça-problema. Não há um instante de paz, de felicidade inteira em todo o espetáculo. Até no fim, quando o duque pede a mão de Isabella em casamento, não resta claro se ela aceita.

O que faz uma comédia, ao menos no tempo de Shakespeare, quando se tentou alguma classificação de suas peças, é o final feliz. Nem tanto o humor — que está presente em todos os seus textos, garantindo emprego a todos os especialistas da sua companhia — mas um, dois ou três casamentos, na última cena.

Measure for measure tem três casais no final, mas nenhum deles merece lá ser dado como feliz. Há um conflito geral, que a montagem de Declan Donnellan, diretor, e Nick Ormerod, cenógrafo e figurinista, buscou *sublinhar*. Não só na cena final, explicitando o desacordo de Isabella com o duque, ou do jovem puritano Angelo com sua Mariana, mas em cada instante em que o amor ameaça existir.

Não é uma peça fácil, *Measure for measure.* Apesar da grandeza de Isabella, um personagem que não fica atrás dos maiores entre os femininos de Shakespeare, é o duque o protagonista, o centro. Diz a tradição que teria sido um dos papéis interpretados pelo próprio Shakespeare, ainda ator.

O personagem realmente lembra Shakespeare, por exemplo, ao dirigir uma peça-dentro-da-peça no último ato. Uma pequena encenação, como em *Hamlet,* para desmascarar publicamente um traidor. Acontece que desta vez o autor ou os autores parecem perder o domínio das criações. Na peça e também na peça-dentro-da-peça, os seus personagens seguem caminhos que não são o desejado.

O caminho desejado seria aquele da comédia, seria a felicidade. Ou seria, talvez, hoje em dia, o amor livre sonhado nos anos 60. Da mesma forma como os personagens de Shakespeare enfrentam algum constrangimento, que o velho dramaturgo vivia e expôs nas peças do período, também hoje há uma alegria contida.

Foi a razão, com certeza, para a escolha da peça pela companhia de Donnellan e Ormerod. Está nela tudo lo que eles buscam refletir dos anos 90 — e que já mostraram em *Angels in America* e *Fuenteovejuna,* essa última sobre a Inquisição. Está nela a política reacionária diante do sexo. Está nela a reflexão de um novo papel para a religião.

Measure for measure, como os dois diretores-artísticos da companhia Cheek by Jowl já haviam avisado, não tem nada de *As you like it* (*Como você quiser*), outro texto shakespeariano que montaram na virada da década. Mas é a mesma direção, claramente. A mesma delicadeza que Donnellan e Ormerod tinham apresentado na peça romântica serve agora ao seu quase oposto, à negação do romantismo.

Serve para não dar chance ao romantismo; porque ele até que se revela na montagem, mas apenas para ser negado logo em seguida. Assim é com Juliet, a jovem que espera um filho de Cláudio, ao tomar conhecimento da pena de morte que foi determinada para o amante. Ela tem alguns segundos de horror, que é tudo o que o autor e o diretor lhe permitem. Ainda assim, é emocionante.

O que acontece num só momento com a Juliet de Sheri Graubert se repete pela montagem inteira com Isabella. E garante a Anastasia Hille uma interpretação única, saltando loucamente entre a tristeza e o humor, entre as lágrimas e a alegria. Com elas, outra atriz marca a peça na voz irônica e negra de Mariana, que empolgou o público: Marianne Jean-Baptiste.

Mas nada em *Measure for measure* é além da conta, excessivo. Cada pequena ou grande emoção surge clara, limpa, saltando do texto shakespeariano para a cena com uma simplicidade que o cenário e a iluminação, como todo o resto, parecem simbolizar. Um manto vermelho que liga o palco ao céu, na presença do duque, e uma grande mão desenhada pela luz, na ameaça da pena de morte. O peso do poder absoluto nunca foi tão leve, no palco.

A sinopse: O duque de Viena deixa a cidade em poder de um puritano, Angelo, que aproveita antigas leis e manda matar Cláudio por engravidar a namorada. A irmã do condenado, Isabella, pede por sua vida e se descobre chantageada por Angelo a dormir com ele. Mas o duque, disfarçado, acompanha e desfaz os atos do puritano hipócrita.

Budro

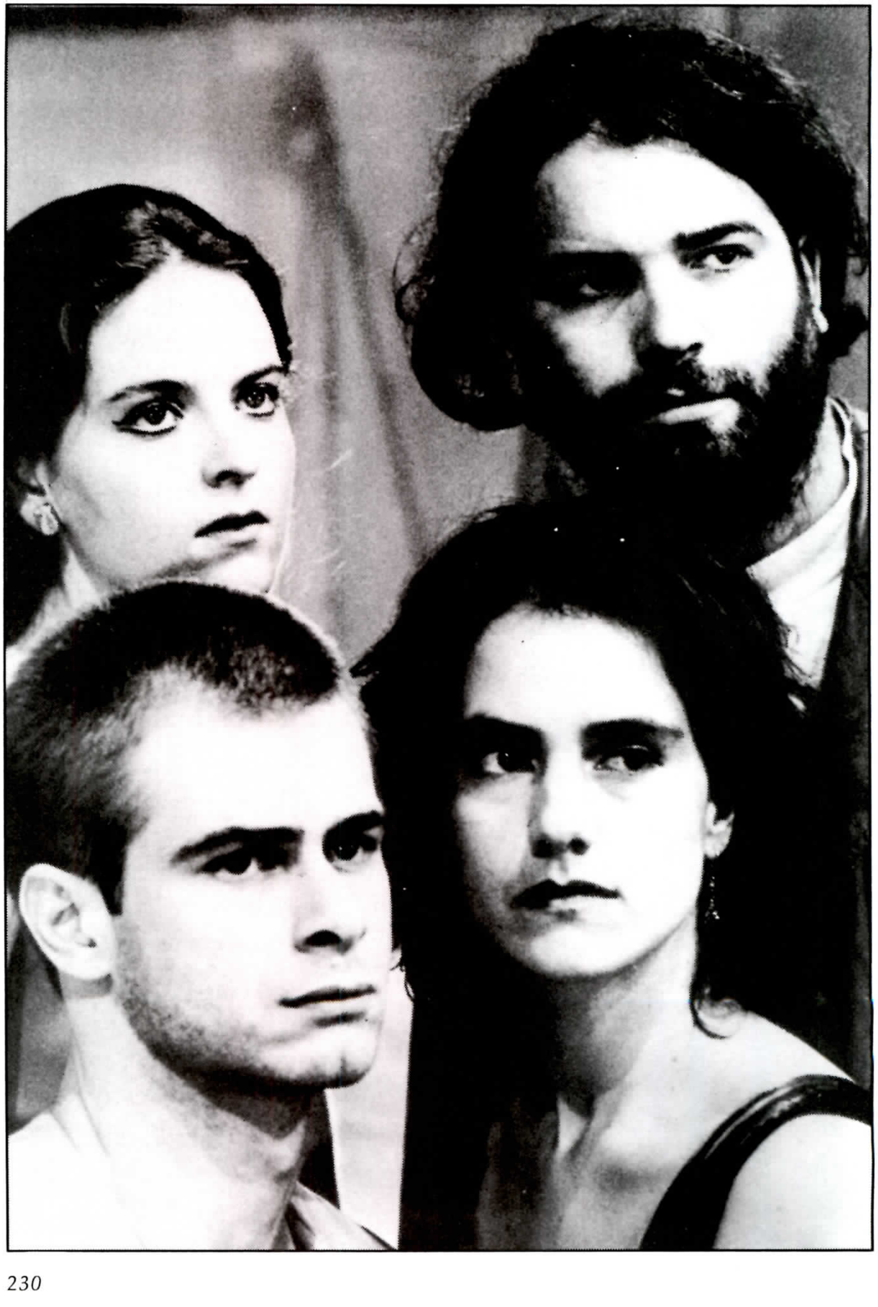
Budro é o maior acúmulo de clichês recentemente produzido pelo teatro. É cópia mal adaptada de um filme americano de sete anos atrás, *Abaixo de zero* (*Less than zero*), em que se buscava retratar a juventude dos anos 80, em Los Angeles, com muito dinheiro, muita festa, muita cocaína e nenhum futuro.

A peça de Bosco Brasil carrega os fetiches da década de 80 na sociedade urbana americana. Do personagem que trabalha como corretor de ações, como "broker" na língua original, às brincadeiras com velhas séries de televisão, com a "TV trivia". Para dar cor local, aqui e ali os personagens citam uma rua ou outra coisa de São Paulo.

A idéia de que São Paulo reproduza Nova York ou Los Angeles é algo que seduz, por aqui. Já produziu toda uma estética em filmes e também peças, não tem muito tempo. Foi logo esquecida, por não ter revelação, nenhuma verdade sobre o Brasil e os brasileiros. A cultura urbana brasileira, em São Paulo, no Rio, tem pouco da americana.

Ainda assim, com tudo contra, existe alguma vida no "loft", como a montagem descreve, em que se passa *Budro*. Jairo Mattos, Lavínia

João Vitti e
Lavínia Pannunzio, à frente,
Ariela Goldmann e
Jairo Mattos
em Budro



Pannunzio, Ariela Goldmann e João Vitti, com personagens que só rindo, conseguem ir além. Conseguem, acredite, emocionar.

O crédito cabe, em parte, à direção. Embora nunca seja fácil identificar, seja qual for a montagem, a ação de um diretor de atores, nesta é possível vislumbrar aquilo que o mesmo Emilio Di Biasi alcançou antes com *Dois perdidos numa noite suja*. A mesma composição individual, os mesmos silêncios entre tensos e solitários.

Jairo Mattos, que faz Zé Antônio, jovem que montou uma empresa e se perdeu em dívidas, apresenta o seu vigor, a sua grandiosidade já conhecida de espetáculos como *I love*. Agressivo, mas com uma fúria que é capaz de saltar sem intervalo para o choro convulsivo ou o carinho mais delicado, de criança crescida. É dos grandes atores brasileiros, seja qual for o papel.

Lavínia Pannunzio, que faz Bastos, uma jovem herdeira de nariz empinado, é de uma beleza insegura e que está sempre a ponto de cair dos próprios sonhos. É linda, longilínea, delgada, criando um personagem próprio que vence o seu original, uniforme e limitado. Lavínia — inexperiente, mas contraditoriamente mostrando o contrário — é maior do que o personagem que carrega.

Também Ariela Goldmann vence as limitações da sua Molinari. O elenco inteiro, de fato. É o elenco que torna *Budro* algo além de um amontoado de clichês. Faz, aí sim, um retrato da geração.

Como encher um biquíni selvagem

Tudo começa com a tragédia de Édipo, que lamenta os seus horrores com a filha, Ismênia. Miguel Falabella escreveu uma cena para uma atriz que faz uma atriz que faz Sófocles, ou algo que se quer uma tragédia clássica. Um bom sinal, era o que parecia, das novas ambições do maior dos comediógrafos cariocas, hoje em dia. Era o que então parecia. Não demorou para a ilusão desaparecer.

Logo estava o teatro enfrentando a mais óbvia das piadas do besteirol, a divisão da platéia em duas, para um lado reagir de uma forma, outro completar de outra. Não há nada de ambicioso na peça de Miguel Falabella. Pelo contrário, idéias de outros textos vão surgindo como se fossem novidade, num mosaico preguiçoso em que mal se percebe a existência de dramaturgia ou de autoria.

Assim é que Ismênia não passa de um nome engraçadinho, tirado por acaso de uma tragédia grega. Assim é, também, que um dos personagens interpretados pela comediante Cláudia Gimenez faz que filosofa sobre a questão dos graus que separam dois seres humanos, exatamente como em *Seis graus de separação.* Assim é, ainda, que a filha de uma psicanalista ganha o nome também engraçadinho de Melanie.

A melhor criação em *Como encher um biquíni selvagem,* aliás, a criação típica de Miguel Falabella, termina sendo a empregada Crioula. Mas é um só personagem, entre uma dezena.

A comédia dos erros

Ary França, o verdadeiramente genial comediante que o grupo Ornitorrinco tinha em seus quadros, até o ano passado, saiu. Uma perda, sem dúvida, mas o diretor Cacá Rosset, que arranca interpretações inesperadas de atores até então pouco notáveis, descobriu uma dupla maior em Luciano Chirolli e Eduardo Silva, ambos já vistos anteriormente no palco, mas sem chamar maior atenção.

Em *A comédia dos erros,* o primeiro como um dos gêmeos "senhores", o segundo como um dos gêmeos "escravos", os dois fazem esquecer Ary França. Formam uma dupla à antiga no humor brasileiro, como foi aquela com Oscarito e Grande Otelo — a mesma hilaridade, em misto com um orgulho nacional. Ao falar da montagem, o encenador buscou outra imagem no cinema: *Os Três Patetas.* E está tudo lá, os tapas, a rasteira, o "slapstick".

Não importa muito, na montagem de *A comédia dos erros,* o enredo propriamente — como não importa em *Os Três Patetas* ou nos filmes de Oscarito e Grande Otelo. O que importa é a grande confusão que o enredo permite. No caso, dois irmãos gêmeos, separados no nascimento, junto com seus dois criados, também separados no nascimento, vêem-se na mesma cidade, já adultos, acompanhados dos criados. A confusão que se segue dura quase duas horas.

A dupla Luciano Chirolli-Eduardo Silva foi o achado. Mas aquela formada por José Rubens Chachá e Augusto Pompeo, os dois com maior presença em espetáculos anteriores do grupo Ornitorrinco, não compromete. Chachá, em especial, tem os seus bons momentos de sempre, como o irmão mulherengo, algo depravado.

Sua mulher, também algo devassa, é feita por Christiane Tricerri — que encontrou, que definiu afinal o seu papel: para Oscarito, para Grande Otelo, nada melhor do que uma vedete, que, seguindo os tempos, mostra muito mais do que as antigas e está tão engraçada quanto, talvez mais.

O cenário, como acontece ultimamente no grupo, com José de Anchieta como cenógrafo, surge um pouco carregado, ou amontoado — tanto mais que o palco do teatro é pequeno. Ainda assim, retrata bem o tom farsante da montagem, em que tudo é satirizado, até as casas.

A gaivota

Três, quatro anos atrás os clássicos, Shakespeare, os seiscentistas, os gregos vinham mostrar que a palavra tinha lugar no teatro, num momento em que o teatro brasileiro parecia não acreditar na palavra, como de resto o teatro do mundo. Também o teatro do mundo passava por um renascimento, no qual os clássicos ocupavam o centro do palco.

Mas o passo seguinte, como está sendo com autores novos como Tony Kushner ou velhos como Arthur Miller, seria a valorização da dramaturgia contemporânea. Não é o caso, por enquanto, do Brasil; por aqui, quanto mais clássicos se montam, mais eles se provam quase perfeitos autores contemporâneos — como no livro de Jan Kott sobre o "nosso contemporâneo" Shakespeare, o qual, aliás, não sai mais de cartaz, tendo sido montado um terço de sua obra desde o início da década.

A gaivota, de Tchecov, um clássico moderno, é a última evidência. Na montagem, a peça espelha, como poucas vezes se viu no palco brasileiro recente, a ambição por uma arte maior, na dramaturgia. A peça parece ter sido montada para falar aos autores nacionais. Autores que seguem intimidados em dar as grandes proporções humanas aos seus personagens, aos seus heróis, por mínimos ou realistas que sejam; pois é o que faz Tchecov, ou Shakespeare.

Tchecov tinha sonhos maiores quando escreveu *A gaivota*. A peça faz um óbvio jogo de referências com *Hamlet*, que é até citada, mais de uma vez. Treplev é Hamlet; Arcádina, Gertrudes; Nina, Ofélia; Trigórin, Cláudio. Reeescrevendo a história de Elsinore, Tchecov espelhava a sua Rússia.

Mais, espelhava a si mesmo e à arte russa num momento maior, como havia sido também aquele dos elizabetanos. *A gaivota* fala, entre muito mais, da própria arte. Da futilidade do confronto entre velho e novo, da mentira das formas, da busca da espontaneidade ou da pureza e do desespero em vê-la perdida.

Como em *Hamlet*, não há lugar para simplismo, para maniqueísmo. Não é possível descrever as emoções que ela proporciona, quando bem encenada. E a direção de Francisco Medeiros, com a clássica e complexa *A gaivota*, conseguiu mais do que uma encenação correta — que é sempre o temor em casos assim. Tornou Tchecov um "nosso contemporâneo". Quando Treplev monta a sua peça-dentro-da-peça, é do teatro de "imagens" ou de "impressões", o mesmo de hoje, de que se fala. Quando Arcádina é citada como "rotina", como "convenção", o tema é a rotina e a convenção do teatro brasileiro.

Quando ambos são denunciados, o novo e o velho, é para o teatro de hoje que se está clamando. A direção realça, não apenas esses, mas outros pontos semelhantes, com pequenos ajustes de voz, de cenografia. Sem exageros, com a sintonia fina na interpretação do texto, faz com que a peça viva.

Marco Ricca e Mayara Magri
em A gaivota

Para isso, o grande colaborador é J.C. Serroni. O porão do Centro Cultural São Paulo, tão mal adaptado para *Áulis*, desta vez estava envolvente, acolhedor até, com o concreto recortado da obra completando-se em harmonia com aquele do piso da própria cena. Há unidade, afinal, para um teatro. E a crueza do concreto, nos *blocos* do palco, repete aquela do palco erguido às pressas, triste, esquecido, de Treplev, na peça-dentro-da-peça. Um palco que merecia, porém, ser mais bem iluminado. Do jeito que está, seus ângulos, níveis, fendas — a sua complexidade não recebe o realce que deveria.

Na interpretação, mantida em patamar regular pelo elenco, há um destaque para cima e outro para baixo. Walderez de Barros, no papel de Arcádina, está próxima da exatidão, saltando do sarcasmo das cenas iniciais ao carinho e, nessa mesma cena que faz com o filho, à extrema agressividade, à ira. Em apenas um momento seria possível lapidar o trabalho da atriz no papel de Arcádina — uma primeira atriz, também ela. É naquele em que seduz Trigórin. Quando se joga aos pés dele, e antes, quando se sente insultada na sua beleza, o personagem pede muito mais, em cólera patética e humilhação.

O destaque para baixo é Mayara Magri, que dá a impressão de só haver sido escalada porque o personagem diz ter consciência de "estar representando verdadeiramente mal". Fora a brincadeira, a atriz não consegue, em momento algum, refletir a pureza, a imagem de uma gaivota morta em seu vôo. Sem a imagem de Nina e sua paixão juvenil pelos artistas, a ponto de confundir a glória com a fama, um dos temas tocados pela peça, *A gaivota* perde muito. Nina, por Mayara Magri, não parece um anjo caído, mas uma menina que já começou na futilidade e daí terminou como bem merecia.

Marco Ricca, que faz Treplev, que ama Nina, acaba perdendo assim uma face de seu personagem. E também cai, aqui e ali, em excessos do que parece acreditar ser a correta empostação clássica. Bobagem, mas também ele está reconhecendo terreno. Está aprendendo a falar. E, como Treplev, tem muito a dizer.

Titus Andronicus

Dividida em duas partes, com intervalo, *Titus Andronicus* chega perto do tédio, na primeira — quando passa por cima, dispensa as cenas de assassinato e grand-guignol feitas por Shakespeare, nesta que é a primeira das tragédias, talvez a primeira das peças todas, que ele criou.

Todo o horror, na primeira divisão da montagem, acontece fora de cena e distante do olhar do público, daí o enfado. O espectador recebe o lamento, o amargor, o desespero dos demais personagens, enquanto filha e filhos e outros vão sendo estuprados, vão tendo braços cortados, vão morrendo, mas fora de cena.

Para acentuar o tédio, tal lamento é acompanhado por uma arenga que não tem fim, um ruído monocórdio — comum em algumas produções experimentais da última década — que amplia a impressão de que o diretor romeno Silviu Purcarete visava aí, antes abafar, do que abrir caminho a Shakespeare.

As interpretações até então, quando termina a primeira metade, seguem na mesma linha, mal se podendo perceber, em meio à choradeira de Titus, o grande ator que é Stefan Iordache, ou então, em Aaron, a imagem perfeita para o trágico.

Em tempo, Titus Andronicus é um general romano que, de volta da luta contra os godos, determina a morte de um filho de Tamora, a rainha que conseguiu capturar. Mas Tamora é libertada e, com o amante, Aaron, o mouro, obtém uma vingança horrorosa, que inclui estuprar e cortar os braços e a língua da filha de Titus, sacrificar outros filhos dele, até decepar um braço do próprio Titus. Na segunda metade, Titus e o que sobrou de sua família vingam-se, de forma semelhante, de Tamora, dos dois filhos dela e do mouro.

A segunda metade da montagem é a vingança de Titus, agora com todas as mortes em cena, com um humor desbragado, com liberdade, com alegria até. Afinal, Shakespeare sabia bem (assim como o diretor Peter Brook sabia, quando buscou *Titus* no exílio de quatro séculos, em 1955) que tragédia é entretenimento.

E entretenimento foi o que o elenco do Teatrul National Craiova deu ao público, da metade da tragédia para a frente. Os momentos cômicos, muitos, serviram para sublinhar os trágicos. Aaron, assim, cresceu em cena, entre ridículo, palhaço e, cada vez mais, trágico — na imagem que a peça traça da tragédia.

Para além das atuações e da edição do texto, *Titus Andronicus* mostrou qualidades sobretudo na sua cenografia. Sem nada do excesso financeiro que se costuma vincular à idéia de uma superprodução, a montagem provoca um maravilhamento de superprodução, com pouco mais do que as luzes e grandes panos.

Foram eles que permitiram humanizar um palco geralmente frio, como é o do teatro Sérgio Cardoso. Fecharam um ambiente próprio, em que as imagens refletidas nos panos, quando não as grandes cores dominando tudo — no vermelho, por exemplo — e quando não as sombras sempre mágicas, faziam as vezes da cenografia habitual.

As formas projetadas, como faz Robert Lepage; as telas de televisão, como gostam Elizabeth LeCompte e Peter Sellars; até mesmo a política, como quer Declan Donnellan. *Titus,* uma montagem sobre o horror de hoje nos Balcãs, segundo o diretor Silviu Purcarete, trouxe o teatro de hoje para o Brasil.

Pentesiléias

Bete Coelho conheceu dias melhores. Giulia Gam conheceu dias (muito) piores. Mas a novidade real nesta *Pentesiléias* é Daniela Thomas. A mulher que vivia às voltas com martelos e operários, criando cenários para Gerald Thomas, é uma autora de teatro. Uma dramaturga, palavra muito feia. Uma poeta.

Afinal surge uma peça brasileira, no palco, com ambição de sobra. No caso, a ambição de espelhar uma mulher ou algumas mulheres ou todas as mulheres. É um melodrama, como não poderia deixar de ser; meloso, até ridículo. Apaixonado, lacrimoso, exagerado. Não poucas vezes, passa da conta; explode em lirismo.

Para tanto, a autora passou por cima da cenógrafa. Deixou somente um palco de madeira, pouco mais. Alguma iluminação, um grande

Daniela Thomas,
autora de Pentesiléias

painel ao fundo, um fosso de castelo à frente. Nada que pudesse esconder o que ela trazia de novo: as imagens formadas, agora, pelas palavras — e não poucas, mas um jorro de verbo.

Mas não, não é uma peça como tantas outras, seguindo alguma norma da boa dramaturgia. É uma peça escrita para duas atrizes. Como fazia Shakespeare, sem exageros de comparação, Daniela Thomas escreve com uma companhia à mão. Escreveu pensando em Bete Coelho, em Giulia Gam — mais um elenco de nove atores.

Para Bete Coelho, desenhou uma rainha Pentesiléia, com qualidades de Medéia. Uma mulher cuja paixão torna-se ciúmes. E que sofre, sofre demais, melodramaticamente. "Ai de mim, que estou amando", grita em desespero patético. E ameaça, "eu vou arrancar meus olhos". Depois corta, rindo, "eu mato ela".

Para Giulia Gam, no segundo e último ato inteiro, criou uma princesa Pentesiléia. A própria amazona, que conhece, ama e combate Aquiles. A mulher cuja paixão está surgindo, desconhecida e fora de controle. "Ai de mim, ai de mim", grita — também ela — em desespero, também patética. É "desejo puro, pura carne".

Daniela Thomas está livre de qualquer bom gosto, nas palavras. Lambuza-se com as palavras, parece realmente criar em jorro. Os solilóquios são teias em que uma imagem leva para outra, para outra, sem um fim. Exemplo, da princesa Pentesiléia: "Aquiles! Eu o vejo em toda parte, eu o sinto em todo canto! Minha alma parece afogar-se em Aquiles, dissolver-se em Aquiles... O que é isto? Eu... Eu só quero — ó, Deus — eu só quero trazê-lo para junto do meu peito, afundar sua boca no meu peito, no meu umbigo, nas minhas coxas, ah, sua língua nas minhas coxas, na minha língua... mastigar a sua língua... seu peito... seu pau... devorar seu ventre... vísceras, verme! Eu mato esse verme! Eu mato! Mãe!"

Giulia Gam começa o segundo ato — a segunda peça — ainda muito longe disso. Parece seguir ou procurar seguir a interpretação de Bete Coelho, que carrega no sarcasmo no primeiro ato. Mas não é por aí, para Giulia Gam e sua jovem e bela princesa. Quando insiste, ela exagera nas caras e bocas, de triste lembrança.

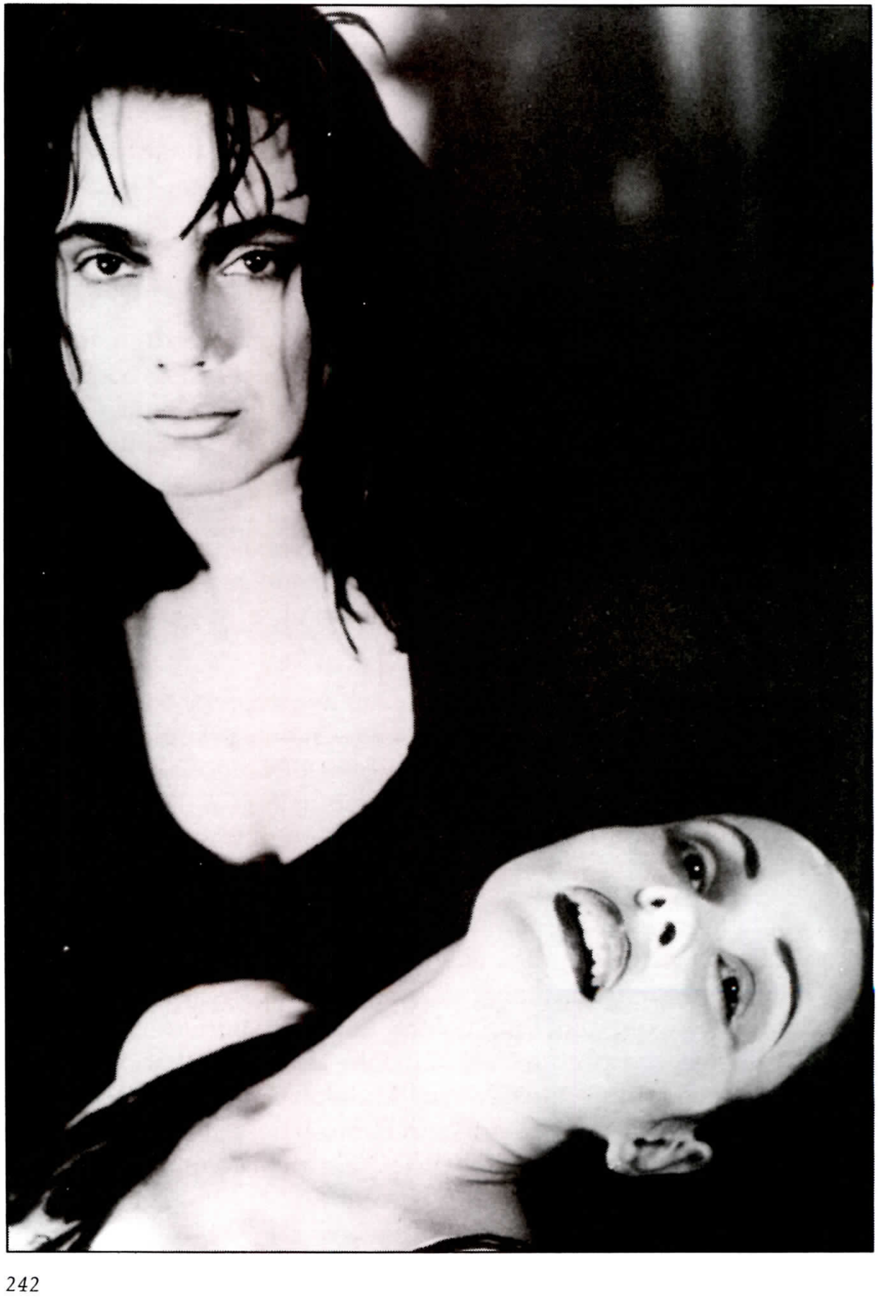
Aos poucos, porém, vai vencendo. Quando chega ao solilóquio citado, é outra. Tem intenção nas palavras e não pose. Tem sensualidade e beleza, não mais predicados de adolescente, de alguma Julieta, mas a sensualidade e a beleza apaixonadas de Desdêmona — um personagem mais presente agora, em Giulia Gam. É dela a frase final, "beijar, morder, qual a diferença?", que é o mote da peça. Então a sua interpretação da princesa Pentesiléia já é plena. Está entre carinhosa e agressiva, delicada e violenta. Não à-toa, chega a lembrar imagens de Joana D´Arc. Dá passagem, sem trava, ao seu belo personagem.

Bete Coelho, como Pentesiléia rainha, não é a rainha do teatro, de outros momentos. Seu sarcasmo, seu diálogo incessante com o público, seus solilóquios recortados e sem desenvolvimento — nada alcança uma qualidade semelhante àquela de Leon, na última peça. A atriz parece ter cedido força à diretora. Em cena, em não poucos instantes, Bete Coelho parecia estar dirigindo ainda. Não por passar marcação ou questionar ou incentivar atores, mas por distanciar-se da ação, para não dizer do próprio papel. É o que quase sempre acontece com atores-diretores. Mas geralmente eles interessam pouco, como atores.

Bete Coelho interessa demais, para deixar a interpretação em segundo plano. Mas a explicação, ao que parece, não está somente na dupla função. O sarcasmo e as piadas com o melodrama do personagem delatam como que uma falta de fé, um resquício de niilismo que não permite abraçar o patético da peça. E aí não tem tragédia.

Renato Borghi, pelo contrário, abraça o ridículo do personagem com uma vontade juvenil. Ele faz um conselheiro da rainha, que acaba como tutor da princesa, mas enlouquecido, travestido de Pentesiléia. É dele o número escatológico que une o primeiro e o segundo atos. E outro, em que canta um bolero. Rodrigo Matheus chega a ser engraçado com seu pseudo Jasão, machista e abobalhado, mas de Aquiles só tem os músculos. Muriel Matalon dá interpretação bem definida à amiga-amante da princesa Pentesiléia, em contraste bem-humorado, que chega a soar perfeito para a atuação mais emocionada de Giulia Gam.

Bete Coelho e Giulia Gam
em Pentesiléias



As guerreiras do amor

Comédia não é para todos. *As guerreiras do amor,* primeira montagem do casal Celso Frateschi e Edith Siqueira depois da bela tragédia de *Áulis,* fez o que parecia certo. A trama, uma greve de sexo para acabar com a guerra entre Atenas e Esparta, era adequada, contemporânea, com seu estabelecimento do poder da mulher sobre o homem violento.

A adaptação, ou texto novo, tal a alteração da comédia de Aristófanes, era de Domingos de Oliveira, autor provado no tema, com a leveza e o humor necessários. Até o elenco coadjuvante era perfeito, com três comediantes das mais engraçadas, capazes de compor tipos bem definidos, como exige a peça: Angela Dip, Iara Jamra e a impagável Roseli Silva.

Com tudo isso, a comédia se arrasta, sem graça, no Tuca Arena. No centro dela, Lisístrata, personagem que dava nome à peça original, não faz rir. Faz discurso feminista. Faz humor politicamente correto, o que é uma impossibilidade.

Gabriel Villela e *A falecida*

Gabriel Villela, afinal, chegou à cultura popular urbana. Saltou das alegorias do interior de Minas Gerais para a sinuca e o futebol do subúrbio do Rio. É num cenário de mesa de bilhar e com os atores vestidos de jogadores que dirigiu *A falecida,* de Nelson Rodrigues.

❧

Você questionou, uma vez, a própria existência de uma cultura popular urbana. Como foi o encontro com Nelson Rodrigues, que é um autor popular urbano, ou suburbano?

Foi um desafio, para mim mesmo. Eu queria ver se era possível entrar no subúrbio carioca e de lá retirar materiais que servissem à arte que eu quero, usando o mesmo processo que eu uso ao falar do interior do Brasil, de Minas, mas sem ter que citar em hora nenhuma o interior de Minas, o barroco e tudo mais. Eu senti que era mais fácil do que eu previa. Primeiro, porque fui morar no Rio, fiquei seis, sete meses lá. Tratei de entrar em contato com a cidade, fui centenas de vezes ao subúrbio, até ao que antigamente era a Aldeia Campista e foi encampado pela Tijuca. E quando eu percebi que no Nelson Rodrigues vibrava muito forte a questão do jogo, do futebol... E que, quando ele fez *A falecida*, foi numa ressaca, numa fase depressiva do povo brasileiro, que era exatamente um instante de frustração nacional...

Da Copa de 50.

Por causa da Copa de 50. Então eu tratei de fazer essa transferência. Traçando um paralelo com os personagens, eu observei que eles eram todos falidos, alguns com grandes expectativas, outros que já iniciavam numa falência monumental. A partir das citações ao jogo Brasil e Uruguai, ao futebol, eu me apropriei então da linguagem do futebol — que aí deixa de ser, na verdade, uma linguagem suburbana, ou uma paixão restrita à cultura carioca, ao povo carioca, e passa a ser uma paixão brasileira.

E aí você achou a ligação com o seu trabalho.

Aí eu fiz a ponte. Quer dizer, o processo foi o mesmo. Eu só tirei o olhar do mato e joguei no subúrbio carioca. Mas com isso, naturalmente, o trabalho perde as referências interioranas e surge como a recriação de um grande time que vai disputar uma grande partida em que não há vencedores. Nós fomos tão fundo nisso que recorremos a roupas, a tecidos, a bandeiras dos clubes cariocas. Todo o figurino foi a partir de desenhos da década de 50, criando-se a fantasia de um escrete imaginário, em que no fundo você enxerga o Vasco, o Fluminense, um América. O espetáculo ganhou esse invólucro. Muito disso quem me ensinou foram os próprios atores.

Como surgiu o cenário da mesa de bilhar?

O conceito já existia numa montagem universitária que eu fiz da peça. Como só tinha oito atores para o trabalho, eu associei as oito figuras às sete bolas de bilhar, mais a bola branca sendo a Zulmira. Eles contracenavam sobre um carpete verde, que simbolizava a a mesa. Não tinham mãos, mas tacos que se prolongavam. (risos)

Obviamente, você não manteve isso agora.

Eu tirei porque ficou muito... Refletindo sobre a época, eu senti que isso tirou muito a naturalidade dos atores. Transformou-os quase em robôs. É claro que eles acabaram quebrando isso um pouco, mas foi uma investida muito pesada sobre eles. Desta vez, os atores manipulam os tacos em cena, mas só na morte da Zulmira, uma morte que a gente faz voltada para o padroeiro do Rio de Janeiro, que é São Sebastião. Tem toda uma coisa medievalesca.

Nas suas montagens está sempre presente um lado religioso. Também agora?

Ele está mais concentrado, agora. A peça assume um caráter ritualístico, basicamente, na morte da Zulmira, no instante de agonia dela. É o único momento em que está tudo paramentado com um conteúdo religioso. Mas existe também um deboche muito grande, um tom de ironia o tempo inteiro.

A falecida

Enfim, um Nelson Rodrigues à altura do original. Gabriel Villela deixou de lado a reverência e caiu na brincadeira com o proclamado maior autor de teatro do Brasil. *A falecida* é uma comédia do começo ao fim, até com um certo exagero.

Nenhum problema. Estava na hora de alguém exagerar com o mui louvado dramaturgo. Nelson Rodrigues, de tão respeitado, começava a assustar encenadores e elencos. E começava a cansar o público. Como Samuel Beckett, o autor irlandês seu contemporâneo, ele estava perdendo a graça. Estava se tornando objeto de adoração. Também como Beckett, a saída parece estar mesmo na comédia.

Na montagem, quem dá o tom é Yolanda Cardoso, uma veterana na interpretação das peças rodriguianas. Como Madame Crisálida, que tem a primeira fala, ela diz a que veio esta versão da peça. Menos pelas palavras e mais por seu humor de comediante, de um gênero de comediante que andava desaparecido do teatro brasileiro. Yolanda Cardoso é ao mesmo tempo sarcástica e ingênua, como alguma criança travessa; ou ainda, como Dercy Gonçalves. Dercy que foi, também ela, uma estrela da preferência do dramaturgo, por estranho que possa parecer aos adoradores de Nelson Rodrigues.

Como sempre, com Gabriel Villela, muito da montagem se concentra nos figurinos e na cenografia. Desta vez, porém, não há uma divisão ou um confronto. O cenário com a mesa de bilhar e as roupas a partir de uniformes de futebol não amarram a cena. Mais importante, desta vez a relação do desenho visual da montagem com as referências do texto não é distante. Futebol, bilhar, está tudo lá, menos como alegoria e mais como parte integrante do mundo de Nelson Rodrigues, ou de Zulmira e Tuninho.

A lamentar, apenas, que Gabriel Villela tenha como que deixado de lado as suas próprias imagens para dar passagem àquelas do autor. Falando mais diretamente, que tenha retraído a sua religiosidade. O estranho é que *A falecida* é uma peça em tudo religiosa, ainda que urbana, ou suburbana, ainda que de uma religiosidade, digamos, protestante, em contraposição ao mundo católico e barroco do diretor.

Talvez Gabriel Villela tenha pensado que seria melhor deixar de lado tal religiosidade, em benefício da comédia. E talvez esteja certo. O que não se questiona no espetáculo é o seu humor, que abre caminho a uma popularização de Nelson Rodrigues. Como Yolanda Cardoso, o elenco inteiro de *A falecida* parece estar ali para fazer rir. É assim com Marcelo Escorel, que faz um Tuninho sem medo de ser carioca. Um malandro esperto mas emotivo — não à-toa, bastante parecido com Romário, o jogador. É assim com Sérgio Mastropasqua, para Timbira.

A atriz Maria Padilha, que faz Zulmira, vai na mesma linha. Mas está nela, sobretudo nela, o exagero da montagem. Mais do que engraçada, sua representação da suburbana Zulmira é caricata. Busca fazer rir para além dos diálogos, e não com eles. Exemplo disso é o cacoete de atropelar sílabas, para criar um efeito cômico, o que acaba tirando o gosto das palavras, uma das qualidades evidentes do autor. Resultado disso é o incômodo de uma Zulmira que, em vez de querer a morte, parece rir dela.

Mas não deixa de ter a sua graça, a interpretação de Maria Padilha. E talvez seja mesmo o preço a pagar, para que se inicie a descoberta de um Nelson Rodrigues, finalmente, cômico. O que sempre foi dito, mas nunca provado. *A falecida* é uma prova.

Hagoromo

Um dos achados maiores de *Hagoromo*, encenação da peça Nô transcriada por Haroldo de Campos, foi identificar o manto de plumas do original de Zeami com o parangolé de Hélio Oiticica. Não é de agora que José Celso Martinez Corrêa, do Oficina, buscava ele também um caminho para levar a obra-figurino do artista plástico ao palco. Nas suas últimas peças, chegou perto de conseguir.

Hagoromo conseguiu, por completo. O momento da dança da ninfa ou do anjo com "o manto de plumas", que é a tradução literal de hagoromo, é de grande beleza tanto dramática como visualmente. Derruba quaisquer restrições.

E há restrições a fazer, à peça. A narração com Alceu Estevam, que faz o pescador que encontra o manto, é arrastada e soluçante desde o início, não sendo facilitada depois pelas pausas incontáveis, por silêncios, por paralisação. Alice K., que está limitada na interpretação propriamente dita, concentra-se demais nos gestos e provoca os buracos de ação. No papel do anjo, toma minutos e mais minutos para, por exemplo, fazer a sua entrada em cena. Nada contra, fosse o tempo preenchido por gestualização mais rica; menos óbvia, como criação.

Mas tudo isso é esquecido na metade final, longamente anunciada, quando enfim o anjo cede ao pescador e faz o bailado da lua. Aproveitando cada movimento, cada camada do parangolé, Alice K. parece estar se deliciando com o vôo, ela própria. Ela roda, joga o manto com um braço, depois outro, corre. Sob o canto do vocal Vésper, que se reúne à sua volta, no palco, como se fossem estrelas, ela dança distribuindo "benesses e felicidade" aos mortais, como é promessa de Haroldo de Campos.

Fica por aí, o que não é pouco, o melhor da representação da atriz para o texto em transcriação, do poeta concreto. Alceu Estevam, por seu lado, consegue seu melhor com o texto ao buscar uma faceta cômica ao papel do pescador. Mas a poesia da peça, que foi editada ano passado pela Estação Liberdade, só vai surgir mesmo com o coral. O grupo Vésper, sob a direção musical de Fernando Carvalhaes, revela musicalidade insuspeitada na transcriação.

Está aí outro achado maior do espetáculo. Passagens como a que canta "Nuvens como ondas contra o vento/ como ondas nuvens sublevadas" embalam o espectador como ninguém espera, da poesia visual de Haroldo de Campos. Os versos tornam-se música, ganhando realce cada som, cada sílaba na voz das seis cantoras do Vésper. As imagens se formam como em sonho, por sugestão, por ritmo, possibilitando um prazer pouco comum no teatro de hoje.

Merlin

Merlin ou *A terra deserta* é bem uma peça de seu tempo. Uma história de nossa época, como disse o autor, Tankred Dorst, à época em que escreveu. Infeliz ou felizmente, a época passou. Escrita uma década e meia atrás, foi vencida pela velocidade da história, como quase tudo, desde então; a falta de fé, o niilismo, tudo vai ficando para trás, vai soando antigo, passado.

Merlin, sem tirar nem pôr, conta as aventuras do rei Artur, de Merlin, seu mentor e feiticeiro, e dos cavaleiros da Távola Redonda. Segue a trama conhecida, do romance juvenil, tomando-a por alegoria disso tudo, do fracasso das utopias etc.

Traduzida no Brasil pouco depois de ser lançada na Alemanha, aliás, uma Alemanha ainda dividida, à época, a peça virou referência para a geração de diretores surgida na década passada. Esteve para ser montada por vários; Carmen Paternostro foi a primeira. Mas o que deveria ser revelação tornou-se déjà vu.

Verdades como "a história contradiz a utopia", ditas por Merlin, já foram ditas demais, em relação à utopia de democracia social dos dois últimos séculos, os séculos modernos. A idéia de que "os fundadores de novas ordens ao fim e ao cabo levam todos ao inferno" também tornou-se lugar-comum. E renegar a "idéia de fraternidade" e de "igualdade" como morta, servindo apenas de lembrança, é de um cinismo bem próprio da década perdida, e sem muito lugar hoje, quando se quer, quando se anseia ter fé em alguma coisa.

Que ninguém pense, com isso, que *Merlin* seja uma peça incapaz de provocar, de confundir, no diálogo. Ela usa sinuosamente, com riqueza que não é comum, o confronto permanente entre sonho e realidade, ainda que acabe por vaticinar, contraditoriamente, que um deles sai vencedor. Ao lado da trama original, é o confronto que prende o público, no que toca ao texto de Dorst.

Mas *Merlin* ou *A terra deserta*, é claro, tem muito mais do que o texto, nas mãos de Carmen Paternostro. A diretora, que foi quem trouxe para São Paulo e revelou uma das maiores atrizes do teatro nacional, Bete Coelho, volta com uma ambiciosa companhia de Salvador, o grupo Intercena.

Do que foi possível conhecer do renascimento teatral da Bahia, nos últimos anos, *Merlin* estaria menos para a pretensiosa e bocejante *Medeamaterial* e mais para a hilariante e irresponsável *A bofetada;* talvez um meio termo. O que é certo é que a montagem de Paternostro guarda grande respeito pelas exigências do público, pelas emoções do público.

Sua versão da peça não teme fazer rir, escorregar na comédia mais popular. Não está ali para alongar-se em achados formais, em detrimento do enredo e do conteúdo. Tudo é reunido harmoniosamente. Exemplo é o cenário, de telas recortadas em que se integram beleza, funcionalidade e expressão. Uma opção clara pela comunicação, pelo entendimento que conflita com o discurso niilista do autor.

Uma opção clara, que também chegou ao texto final usado na montagem. Com três horas e meia de espetáculo — em vez das oito horas que seriam o resultado do texto completo — ele é adaptado em muitas partes, escancaradamente abrasileirado. Citações à atualidade do país estão em toda parte, por exemplo, ao brincar com a troca da moeda, do cruzeiro para o real.

Tudo isso, mais a interpretação descompromissada e envolvente de Merlin por Lúcio Tranchesi, como um espírito selvagem, quase um Macunaíma, tornam *Merlin* um espetáculo valioso, raro.

Aluga-se um namorado

Eri Johnson é um ator, ou melhor, um comediante de uma estirpe que se acreditava perdida. Gente como Procópio Ferreira — nas descrições que ficaram dele. Um ator que faz sozinho o espetáculo, que toma o diálogo como base para improvisar sem compromisso.

Em *Aluga-se um namorado*, o cenário é pobre, medíocre. O elenco não passa de escada, apoio, até mesmo nos casos de Iara Jamra e Sônia Guedes. A trama, de uma comédia americana de sucesso, passa despercebida.

O dono da cena é Eri Johnson. Ele faz piadas sobre a Globo, sobre o futebol, esforça-se para constranger os demais atores, fala diretamente ao público, comenta erros da apresentação. Chega a fazer imitações, como um humorista.

O resultado é um espetáculo dos mais imperfeitos e superficiais. Uma futilidade completa. Mas também um espetáculo dos mais engraçados. Quem duvidar, que espere pela imitação de Romário, no final.

Boca de lobo

Um acontecimento ainda difícil de visualizar, tal a sua proporção e a reação que provoca, o rap tinha que acabar batendo num palco de teatro. É o que surgiu de mais importante, possivelmente, na cultura popular urbana, nas últimas décadas, no Brasil. É poesia de periferia, violenta e incorreta politicamente, racialmente, sexualmente.

Boca de lobo, a "ópera rap" em cartaz em São Paulo, no TBC, é um tom abaixo. Não carrega na provocação — como fazem, por exemplo, os poderosos Racionais MCs, que mostraram uma música na estréia da peça. É quase ingênua, talvez resultado do elenco jovem demais, de crianças em sua maioria.

Mas que ninguém se engane. A segurança geral na interpretação e na dança, o poder na cobrança direta ao público e sobretudo um "rapper" de grande força como protagonista tornam *Boca de lobo* um marco.

Fascinação

Perto do final, em *Fascinação*, entra uma música de Roberto Carlos. Marisa Orth, que faz uma atriz de televisão, numa interpretação carregada de ironia, dança com Paulo Gorgulho. De uma hora para outra, parece perder os músculos — e a ironia, o humor do personagem desaba. Num instante, levada pela música romântica, melosa de Roberto Carlos, Marisa Orth surge com um grande impacto de sensualidade. Ficam para trás as piadas menores sobre novelas, sobre algum papel mais conhecido de anos atrás; ficam para trás a superficialidade e a frieza.

É um momento de que poucos são capazes, e uma capacidade que Marisa Orth revela desde o início da carreira. Ela parte do riso para momentos de impressionante emoção; momentos em que seu domínio da cena é derrubado, em que surge uma delicadeza inesperada, fascinante, sensual. O salto da comicidade mais racional, mais firme e superior, para uma emoção em que o próprio corpo se enternece.

Marisa Orth em Fascinação

Mas bem que poderiam ser em maior número os momentos assim, em *Fascinação*.

A peça reúne a dupla de *Fica comigo esta noite*, de 1988, com Flávio de Souza como autor e diretor. Mas falta muito, no texto e sobretudo na direção de *Fascinação*, para alcançar a amplitude, a versatilidade emocional de então, que foi o que revelou a primeira atriz que era Marisa Orth. Aliás, há muito que Marisa Orth está por merecer uma direção de interpretação que faça uso do que ela tem.

Não é apenas o tema, mas a comédia toda que parece ter-se impregnado da superficialidade da televisão. *Fascinação* ainda guarda o gosto de Flávio de Souza pelo humor da palavra, das tiradas, das "one-liners", o que a atriz aproveita bem. Mas a narração falseada, os personagens pueris, caricatos, a repetição cansativa e desnecessária, que o próprio texto descreve como "o pesadelo mais comprido da história", tudo remete à gratuidade das novelas.

Nada a opor, estivesse o diretor disposto a caminhar, por exemplo, pelo melodrama da telenovela, que pode ser fascinante. Mas ele fica na metade, rindo do drama, sem deixar muitas brechas para Marisa Orth entrar, por conta própria. Flávio de Souza parece não saber tirar tudo o que pode de seus próprios textos. No caso, realça antes os defeitos de *Fascinação* do que as possíveis qualidades. Um diretor de maior visão decidiria logo, por exemplo, contra um cenário decorativo, óbvio, como o de *Fascinação*. A única tentativa de maior criação, na cenografia, é um quadro negro para os atores, mas ela resulta constrangedora.

Dividido entre o papel do marido rico da atriz, no plano da realidade, e de seu sequestrador aparvalhado, no plano do sonho, Paulo Gorgulho é uma boa surpresa. Não tem a comunicação direta com a platéia, qualidade do humor de Marisa Orth, mas compõe dois personagens também engraçados, à sua maneira.

Vestido de noiva

Nelson Rodrigues, quem diria, estabeleceu-se. Ele que já teve as suas peças censuradas por décadas, e não por motivo político, mas por pornografia, tornou-se orgulho nacional, poeta laureado, matéria de vestibular. *Vestido de Noiva,* no Aliança Francesa, recebe dezenas, centenas de estudantes que transformam o teatro em sala de cursinho. Fazem piadas, brigam, jogam aviões de papel, mas aos poucos vão-se calando. Descobrem que a peça tem trama das mais fascinantes. Descobrem que tem personagens que prendem, poderosos como não se vê na bobagem da televisão.

Têm eles, os estudantes, uma imensa vantagem sobre os públicos que viram Nelson Rodrigues pela primeira vez. Nenhum sofre o menor sobressalto com as situações de suposta obscenidade que estariam presentes no texto. Não que *Vestido de Noiva* tenha sido a peça mais escandalosa do autor. A censura e a fama do dramaturgo só começaram mesmo com *Álbum de família,* na seqüência, que fez do incesto o seu tema. Mas *Vestido de noiva* já trazia o mundo familiar nada família de Nelson Rodrigues, um mundo em que a dona-de-casa do subúrbio não esconde o desejo de prostituição, de morte.

Ou melhor, esconde, mas não o dramaturgo. Resultado do mesmo ambiente de Machado de Assis, mas em descontrole, Nelson Rodrigues expõe na peça uma vida de subúrbio carioca muito anterior àquela da violência urbana, de agora, mas não menos violenta em suas relações contidas e pessoais. É o que trazem Alaíde e Lúcia, ou Madame Clessi e o namorado, ou o *Diário da Noite.*

O melhor, a novidade, por assim dizer, desta nova montagem de *Vestido de noiva* é que ela revela uma tragédia em que cabe o riso. Um riso que já está no original, mas que o teatro brasileiro parecia pouco capaz de representar, no palco — talvez pela necessidade de defender um Nelson Rodrigues sério, respeitável, e não o pornógrafo que faziam dele.

Foi preciso chegar um momento novo, diverso na história do teatro e do próprio país, para que fosse possível rir com Nelson Rodrigues. Foi o que aconteceu há pouco com *A falecida,* dirigida por Gabriel Villela. E está sendo agora, com *Vestido de noiva,* dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo. Ainda não tem toda a inventividade que o dramaturgo exigiria, mas é competente, não como aula, mas como espetáculo de teatro. E dá passagem livre para os diálogos, a trama, o teatro maior de Nelson Rodrigues. Um clássico revelado.

Não que a montagem do Tapa não pudesse ir além, em criação cênica. Ela bem que tenta, sobretudo ao evitar os três planos de Ziembinski. Mas hoje em dia uma tal preocupação com a clareza de raciocínio, surgida da falta de familiaridade da platéia de então, dos anos 40, com uma estrutura narrativa mais complexa, é mesmo desnecessária — até por conta dos trabalhos do próprio Ziembinski, e de quem veio depois dele.

Sem maior resultado com a diversidade narrativa, o que resta é um jogo de cena por demais evidente, com prostitutas roçando pelos cantos, personagens saindo dos baixos, castiçais para marcar velório. E resta um figurino entristecido, puído de idéias semelhantes da companhia, em montagens passadas, inclusive no vestido de noiva, cansado, gasto.

Como exceção, uma bela exceção, há um elemento de cenário, um gigantesco espelho móvel que dá dinâmica, permitindo dividir a ação, numa referência distante aos planos da montagem original. É uma criação que poderia, no entanto, ter uma utilização maior, um diálogo maior com a ação do espetáculo.

Na interpretação, Denise Weinberg, como Alaíde, não compromete, longe disso, mas também está longe de cumprir o que se esperava dela a partir das montagens mais recentes da companhia. Uma atriz pronta, ela deixa escapar Alaíde, um papel único na dramaturgia brasileira, com uma representação tensa, de ombros contraídos, sendo que o personagem original aponta para o exato oposto, para um desenho aberto, de expansão — que ao final, aliás, resulta em morte, por conta.

Mais à vontade e com domínio pleno, talvez pela maior experiência com Nelson Rodrigues, está Sonia Oiticica, fazendo Madame Clessi, outro personagem maior. É ela quem dá a alegria, o desembaraço da montagem, como uma Clessi apaixonada, feliz por seu assassino.

Júlia Lemmertz e Alexandre Borges, ***Eu sei que vou te amar***

Júlia Lemmertz e Alexandre Borges são Ele e Ela, os dois personagens de *Eu sei que vou te amar,* de Arnaldo Jabor, no palco. Eles falam o que há de novo na passagem da história do cinema para o teatro, dos anos 80 para os anos 90, quando é possível "rir de si mesmo".

❧

Como é trabalhar com o texto e a presença de Jabor?

Júlia Lemmertz — O Jabor está presente agora, mas ele deu muita liberdade para a gente, principalmente no início dos ensaios. A gente nem viu o filme, eu e o Alexandre. Só veio ver agora. Foi bom a gente ficar solto um tempo, mas é legal ele estar junto. Você tem o cara que fez isso tudo, que escreveu.

Alexandre Borges — Ele tem uma clareza no que quer. Isso é legal para dar a intenção profunda, de quando ele escreveu. Ajuda até no ritmo das cenas, agora. A gente chegou a montar a peça inteira, estudando, vendo os outros filmes, na coisa de conhecer o autor.

Vocês conhecem outras peças dele, como a do CPC (Centro Popular de Cultura)?

Júlia — Não, ele não mostrou.

É muito irônica.

Alexandre — Ele é bem irônico. O bacana da peça é que ela vai fundo no casal, mas sempre com uma carga de ironia, de humor, que tira do realismo, do casal-que-fala-dos-seus-problemas. As saídas são muito bem-humoradas em certos momentos.

Júlia — Não é uma briguinha de casal.

O texto da peça tem a ver com o filme?

Alexandre — A estrutura geral ficou. Mas tem muitas cenas que foram modificadas. Foram acrescentadas cenas novas, tiradas outras, porque o filme tem muito flash-back. Na peça, não. Ficou diferente.

Júlia — O que eu sinto é que não tem como não ser diferente. Primeiro, porque a gente está fazendo quase dez anos depois. A gente só viu o filme uma vez e tem uma impressão, assim, antiga um pouco.

O filme é dos anos 80.

Júlia — Daquele confinamento.

O que mudou, então?

Alexandre — Acho que o despojamento dos atores em relação ao texto. Tem coisas, hoje em dia, que permitem você falar o texto com mais desprendimento. Tem muito humor. É o dado, de hoje, do rir-de-si-mesmo. De estar passando por uma situação dessas e poder rir. Hoje se permite isso. Foi a leitura, minha e da Júlia, de ter um desprendimento, um descompromisso. Tanto é que eu estou tentando levar o meu personagem para uma coisa mais largada, descompromissada mesmo. Seria diferente, inevitavelmente, pelos próprios atores. Tem o lance de ser agora, anos 90, e tem a forma de interpretação que a gente tem.

No filme havia uma paixão dolorida, negativa, entre eles. Pelo que vocês falam, a peça segue em outra direção.

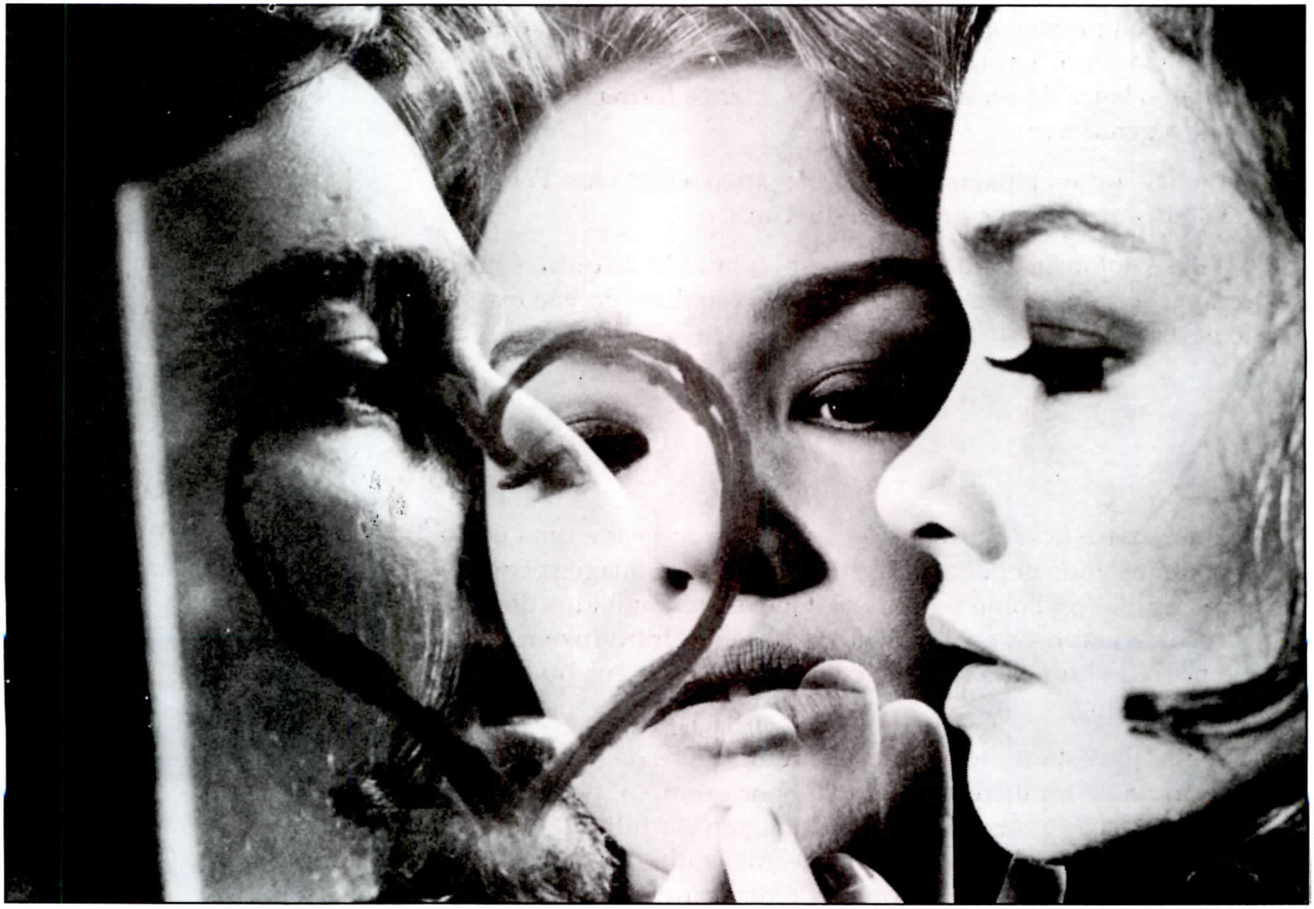
Júlia — Ela é dolorosa enquanto você está cobrando do outro e meio que sendo cobrado. Mas à medida que eles vão dizendo vão expurgando essas coisas.

Eu sei que vou te amar

Não demora para ficar claro que *Eu sei que vou te amar* é uma outra história, tantos anos depois, no teatro. Os dois personagens entram em cena acanhados, como namorados que, envergonhados de uma briga, sorriem nervosos e evitam olhar nos olhos. Introduzem assim o dado novo do humor. Logo surge a ironia. Uma ironia que contamina quase tudo.

Uma ironia que está no texto, mas sobretudo fora dele. Uma frase como "não há 27 mulheres na cidade", por exemplo, poderia passar por um reação rancorosa do personagem de Júlia Lemmertz, ao falar das amantes do personagem de Alexandre Borges. Da forma que fala, entretanto, ela desprende a primeira grande risada da

Alexandre Borges e
Júlia Lemmertz em
Eu sei que vou te amar



platéia, iniciando a peça cômica que ninguém poderia suspeitar.

Uma peça cômica ou tragicômica cujos atores chegam ao limite do recurso de falar diretamente ao público, que é típico de humoristas populares como Dercy Gonçalves. Mas que ninguém se engane, pois o humor nos dois atores é escada, impulso para o drama, em mudança drástica que vão usar seguidamente, na peça.

Nos dois, a maior ironia está em Júlia Lemmertz, que domina a cena e tem passagens como "tá legal, agora cala a boca". É dela o momento mais engraçado da peça, o mesmo que dá uma idéia das mudanças de sinal entre o drama e a comédia. Numa cena, ela descreve com emoção uma relação até chegar ao ponto em que diz, "quando seu pau entrou, eu pensei, é Natal". A platéia, que vinha comovida, cai em gargalhada.

Alexandre Borges, ainda que competente nos momentos cômicos, tem o seu melhor no drama, como no longo desabafo, solitário no palco, quando mostra a sua interpretação atlética, violenta. Na seqüência, reagindo à altura ao desafio, é a vez de Júlia Lemmertz ter seu maior momento dramático, com a explosão sexual do personagem no dia da morte da avó, quando um batom é o pretexto da atriz para detonar uma revolução.

Voltando à comicidade da peça, ela muitas vezes chega a parecer involuntária ao texto. A impressão vem do fato de que as frases, as passagens mais intencionalmente cômicas não apresentam grande efeito. Assim, não fica bem distinto se a ironia de outras passagens vem do texto *ou é dos* atores em relação ao próprio texto. Não é uma peça bem resolvida, na transmissão do papel para o palco.

Outro exemplo são os ápices de algumas cenas, sempre frases preparadas, como "eu sou a puta que o pariu", que resultam anticlimáticos. No todo, trata-se de um texto, já no original, de altos e baixos. Sem maior revelação sobre o tema e, pior, capaz de pretensões metalinguísticas do gênero "ela entra quebrando o realismo da sala".

É quando vai por aí, quando se leva a sério, que o espetáculo cai mais. É então que surgem os equívocos constrangedores, sobretudo na encenação de William Pereira. Um resumo de todos está no final em apoteose kitsch pós-moderna, debaixo de fumaça, debaixo de uma salada de referências musicais, com os atores obrigados a composições físicas, não tem outra palavra, patéticas.

O noviço

O noviço nem bem começa e já vem o aviso, do palco, "é proibido vozerias e estrépitos". Parece anacronismo, mas, no caso, cabe bem. A platéia é quase toda de estudantes, que estão lá para estudar um texto maior do teatro brasileiro, uma comédia de Martins Pena (1815-48).

Seu estrépito logo acaba, quando descobrem que um clássico, um clássico brasileiro, não é sinônimo de aula monótona. Ainda mais que a montagem, apesar de voltada para estudantes, leva o grupo Tapa à sua origem, ao que o grupo faz melhor. Foi assim que revelou, ou melhor, formou Denise Fraga, uma comediante única.

A direção de Brian Penido escolheu espelhar rigorosamente o texto, no que fez bem. Martins Pena não demora a mostrar por que é um marco e o quanto é engraçado. O texto que começa declamado (em parte pelos arcaísmos todos, que ferem o ouvido do brasileiro de agora, com mesóclises tipo "far-lhe-ei") não demora para mostrar todo o seu sarcasmo, a sua malícia, que estão presentes nos diálogos e também na trama, simples, de farsa.

A interpretação acompanha, com braços abertos, gestos exagerados. À antiga, e talvez por isso mesmo de grande efeito cômico. Também as sugestões maliciosas logo escapam ao texto, contaminando todo o elenco, toda a interpretação.

No elenco, Ana Lúcia Torre, que faz a alegre viúva Florência, é quem mais chama a atenção. A atriz, que vem de uma representação de igual impacto, mas de sinal trocado, quase de tragédia, na peça mais recente do grupo, tem o domínio completo da cena. Leva a platéia para onde quer, fazendo rir com sátira, casando perfeitamente com o texto de Martins Pena, nas suas menores insinuações. É o melhor da peça. Outros têm as suas boas passagens, como o noviço Carlos, de André Garolli, que ainda se confunde, porém, nos arcaísmos.

O problema de *O noviço,* em cartaz no Aliança Francesa, é que persiste um certo pó das montagens intermediárias do Tapa. Por exemplo, na cenografia, com a cortina realmente empoeirada, os móveis de antiquário do centro, as cadeiras, o confessionário. Tudo parece amontoado, como em alguma velha casa, como em algum museu esquecido.

É evidente que o grupo está reencontrando o seu melhor trabalho, com Martins Pena, com Nelson Rodrigues, com Arthur Azevedo, voltando aos textos maiores do teatro brasileiro. Mas um certo cuidado e uma maior criação são necessários na encenação, até porque Martins Pena e os demais estão aí para mostrar que clássico não é sinônimo de coisa velha.

Nelson Rodrigues é uma comédia

"Cômico nunca foi. Era um autor trágico. Comicidade não tinha nenhuma." A opinião da comediante Dercy Gonçalves sobre Nelson Rodrigues vem da própria experiência. Ela foi *Dorotéia,* do dramaturgo carioca, em 1958. Não entendia a peça, esperou um mês e tirou de cartaz.

Quatro décadas depois, as peças do autor, morto em 1980, arrancam risadas. Primeiro veio *A falecida,* dirigida por Gabriel Villela. Depois, *Vestido de noiva,* dirigida por Eduardo Tolentino de Araújo. Agora é *A serpente,* dirigida por Antônio Abujamra.

"Estão rindo? Então está ótimo. Mudou." Mais uma vez, é Dercy Gonçalves quem trata com simplicidade do fenômeno. Nelson Rodrigues "mudou". Ou melhor, o que mudou foi o público, ou o brasileiro, que aprendeu a rir com Nelson Rodrigues, antes visto com distância e reverência. É o diretor Gabriel Villela quem recorda.

— Eu vi dezenas, centenas de montagens amadoras, quando eu fazia teatro amador pelo Brasil, inclusive o *Álbum de família* com o grupo Galpão, em que parecia que o grande pecado era ser cômico.

Como decidiu Dercy Gonçalves, Nelson Rodrigues era aquele autor trágico e ponto. Mas os tempos mudaram e a obra do dramaturgo é absolutamente "mandalística" na forma, diz Villela.

— Quer dizer, de acordo com o que o Brasil está vivendo, com o que o homem está vivendo hoje, emana da própria obra uma forma de se fazer distinta de 30 anos atrás, não menos importante, não mais importante.

E não é que a comédia já não estivesse presente, nas peças, nos originais. Eduardo Tolentino de Araújo, do grupo Tapa, acredita existir uma forte dose de humor em Nelson Rodrigues.

— Não o humor de situação. Um humor que irrompe da realidade. Você está numa situação solene ou trágica, como um enterro, e acontece algo que, no momento de muita dor, traz o ridículo. O que eu acho é que era muito chocante, para um Brasil que se acreditava um país de futuro, acreditar na sua falência institucional, na revelação da hipocrisia. Acho que isso é que mudou, fundamentalmente, no brasileiro.

O rei da comédia paulistana, Marcos Caruso, autor de *Porca miséria,* com Jandira Martini, confirma que o humor é parte de Nelson Rodrigues, mas também avisa que não é o mesmo tipo de comédia que ele faz, de marcar, de fazer a escada para a piada. Segundo Caruso, é tragicomédia, que parte da tragédia para fazer rir.

— O instrumento de trabalho do Nelson Rodrigues sempre foi a tragédia urbana, mas a partir do fato trágico ele consegue levar você às gargalhadas. A comédia sempre surge de um fato trágico. Para aquele que vive a tragédia, é trágico. Para quem vê, ele é engraçado.

O dramaturgo Plínio Marcos, que por muito tempo carregou a marca de autor maldito, a exemplo do próprio Nelson Rodrigues, acrescenta que o autor carioca tinha um ritmo que desequilibrava o sistema nervoso das pessoas, e isso provoca o riso. O que não quer dizer que usasse efeitos cômicos na sua dramaturgia.

Ou talvez usasse. É o que indica Walter Breda, protagonista de *A serpente:* que a comicidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues tem uma relação, por exemplo, com as manchetes do *Notícias Populares.* Na montagem, relata o ator, as frases de efeito são transformadas em manchetes.

São as "one-liners" rodriguianas, típicas. É através delas que transparece, entende Marcos Caruso, a grande ironia do autor. São elas que não deixam dúvida de que é para produzir um efeito cômico, entende Gabriel Villela, lembrando da tuberculosa e moribunda Zulmira dizendo, "vizinhas, me dispam", em *A falecida.* Eduardo Tolentino vai na mesma linha:

— Essas frases é que fazem romper o cômico, no meio das peças. Você pega o *Beijo no asfalto.* São comentários e observações que você vê no cotidiano. Na peça, quando estão pressionando a viúva, entra um cara e começa a fazer comentários de que o cadáver já está apodrecendo, de que ninguém mais aguenta o cheiro.

Walter Breda cita outra, de *A serpente,* quando Lígia, que foi deixada pelo marido, conversa com sua irmã e se diz então a mulher mais infeliz do mundo, "tão infeliz, que tive de me deflorar com um lápis". Uma frase séria, na peça, porque, diz o ator, a grande jogada da comédia é levar a coisa a sério.

Fazendo rir ou não, ressaltam todos, Nelson Rodrigues nunca deixa de ser trágico. Na expressão de Gabriel Villela:

— Sempre, no final, independente de ser uma montagem minha ou de qualquer outro diretor, quando baixa o pano fica aquele hálito de tragédia, em qualquer das 17 peças dele. O mau hálito da tragédia.

No que vai dar isso, Que fazer, Leonel?, Buchada de bode nunca mais e ***O céu da pátria***

Não foi uma apresentação, um espetáculo, mas uma leitura dramática, um evento. Ainda assim, vale o comentário, porque não é toda hora que cinco dos principais autores de teatro do Brasil escrevem sobre personagens vivos, da política. Aliás, não é de agora que se espera algo do gênero, da dramaturgia brasileira.

O momento é de crescimento do teatro, não só no Brasil e não só de público, em função de uma certa busca de idéias, pensamentos. Foi o mesmo ambiente que, nos Estados Unidos, permitiu o surgimento de uma peça como *Angels in America,* de Tony Kushner, em que o personagem que se sobressai é Roy Cohn, político de extrema-direita, de uma importância de protagonista na história americana recente.

Da mesma maneira, são protagonistas da história brasileira recente os quatro políticos tratados nas peças curtas *No que vai dar isso* (Enéas), de Plínio Marcos, *Que fazer, Leonel?* (Brizola), de Gianfrancesco Guarnieri, *Buchada de bode nunca mais* (Fernando Henrique), de Mauro Rasi, e *O céu da pátria* (Lula), de Jandira Martini e Marcos Caruso.

❧

No que vai dar isso é dos melhores exemplos da singularidade de um autor como Plínio Marcos. No papel, publicada na *Folha,* a peça é algo atemorizante, tenebrosa até. No palco, ainda que em leitura dramática, é de uma comicidade reveladora. Reveladora é a mais correta descrição para o texto.

O dramaturgo, que está voltando a escrever, para felicidade do teatro brasileiro, consegue uma imagem cristalina da política brasileira atual, com um dado da realidade, pouco citado, como aquele de que Enéas é o maior vitorioso. E outros, ainda, como o poder financeiro das seitas, ou a falta de um bruxo para desenvolver o neofascismo do Prona.

Uma realidade que é apresentada com um humor doloroso, violento, com passagens destruidoras sobre Jânio, Fernando Henrique, Quércia, com castigos até para Lula, chegando a peça a ecoar, não por acaso, o coaxar das rãs de Aristófanes, também cômico e violento, dois milênios atrás.

❧

Que fazer, Leonel?, de Gianfrancesco Guarnieri, tem sua grande passagem, nem tanto no personagem Leonel Brizola, mas naquela que vem para assombrá-lo, Getúlio Vargas. Na leitura dramática, o autor fez ambos.

Quando atingiu, por fim, a cena em que Getúlio passa uma espécie de segundo testamento, agora só para aquele que seria o seu herdeiro, Leonel Brizola, o dramaturgo mostrou que continua com intuição para os personagens históricos. Como testamento, ele é sincero, definitivo e inteiramente atual, de interesse atual.

Quanto a Leonel Brizola, o personagem, talvez o problema seja que o outro, o político, não é mesmo um personagem do Brasil de hoje. Aliás, é o que sugerem os conselhos de Getúlio, o fantasma. Por outro lado, o humor surgiu no evento nem tanto por efeito do texto, das palavras, mas pelo grande ator que é Guarnieri, o que se percebe até mesmo em leitura.

Mas o texto tem um certo humor, em referências de hoje ou em situações, principalmente naquela do aparecimento do fantasma de Getúlio, que assusta Leonel Brizola a ponto de levá-lo à conclusão, histérico: "Eu tinha certeza que ia acontecer. Enlouqueci."

❧

Buchada de bode nunca mais mostra Mauro Rasi de volta ao besteirol, e não há coisa mais engraçada. Não há palavra, não há alusão que não leve ao riso, na peça. Na leitura, a presença de Vera Holtz como Ruth Cardoso e depois como a empregada do casal ampliou o humor, que chegou a paralisar o evento, sob gargalhadas.

Seria ocioso e extenso repetir as passagens mais divertidas. São quase todas e sempre tendo como base o jogo de palavras. Não é tanto a situação que leva ao riso, como foi o caso de Guarnieri, mas o próprio escracho verbal. Intermitente, desrespeitoso, gozador, em que não cabe cuidado, por exemplo, com o que seria politicamente correto, como acontece quando critica, aos gritos de "baiano nojento", o maior aliado de Fernando Henrique, pela voz do personagem Ruth Cardoso.

Tudo é pretexto para as piadas, desde a alta cultura francesa até as imagens da campanha, em avalanche de referências. Para quem só tinha visto o Mauro Rasi da última fase, de um besteirol arrependido, sua volta ao besteirol franco é uma revelação.

❧

O céu da pátria, de Jandira Martini e Marcos Caruso, responsáveis também por *Porca miséria* e *Sua excelência, o candidato,* é talvez a peça mais ambiciosa, formalmente, das quatro. Dedicada ao dramaturgo Arthur Azevedo, não poderia resultar em outra coisa a não ser uma revista, modelada nas revistas-de-ano de um século atrás, ainda que com a temática de um período fechado como uma eleição.

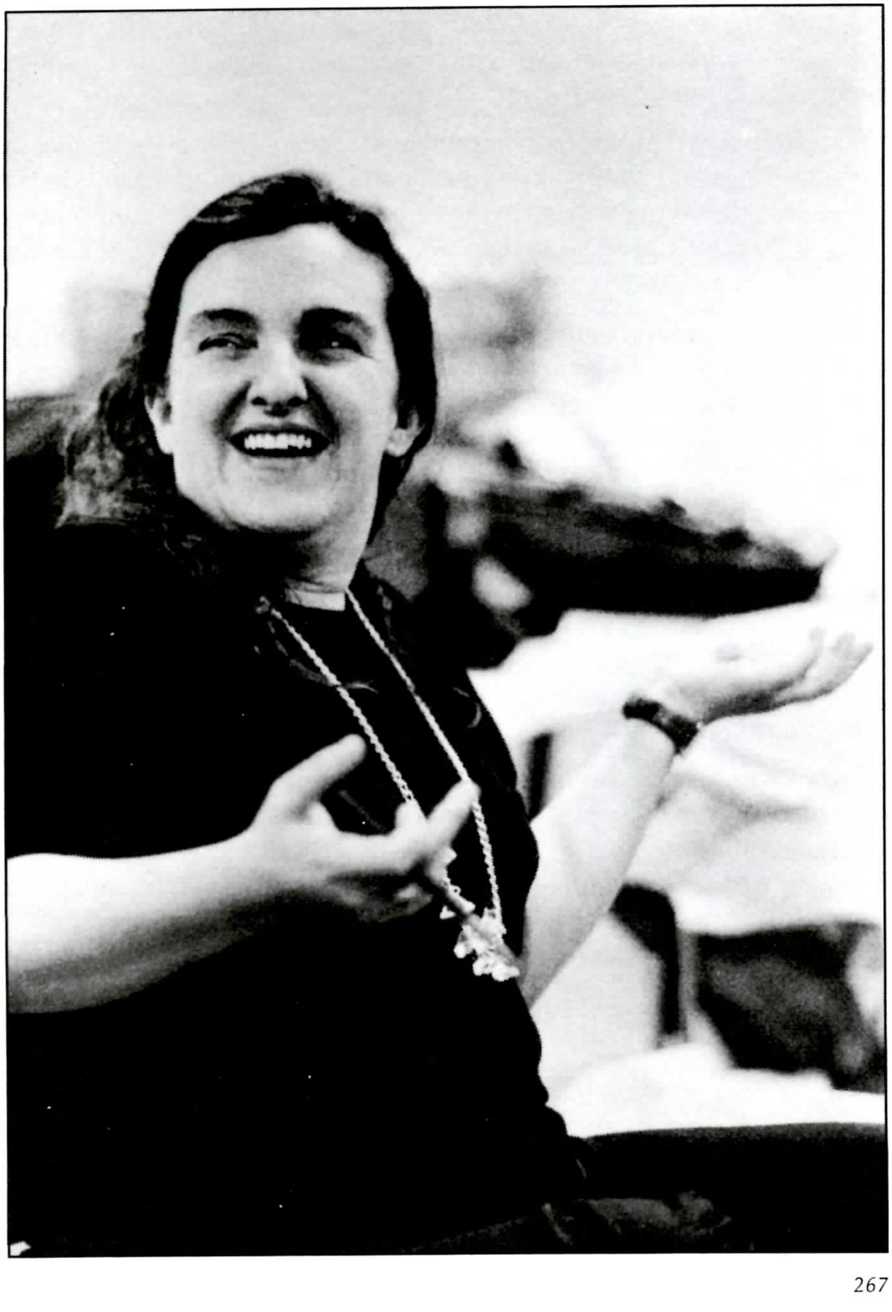
Lula derrotado é o seu tema, mas a peça parece anunciar mais. Com personagens como "Ordem", "Constituição" ou "Deus", o que era próprio das revistas, ela tem como protagonista, na verdade, o Brasil. Com diálogos rimados e um tom de sátira, com quadros diversos, cômicos e musicais, que mesmo na leitura deram oportunidade a aplausos, é uma forma de tratar dos fatos, das notícias do país no palco, com arte.

Era o que se fazia, da mesma forma, com revistas como *Rio de Janeiro em 1877,* de Arthur Azevedo. É o que se faz, de outra forma, com *Angels in America.* Espelha-se a realidade, com personagens tirados dela.

Os brutos também amam

A cena que abre *Os brutos também amam,* com direção de Beth Lopes, mostra um grupo grande de atores vestidos como personagens do velho oeste americano, no figurino dos filmes de meio século atrás. Mas eles não têm a fisionomia, sem falar da estatura, dos mocinhos de então.

Parece mais uma vila de mexicanos que tirou a noite para uma peça em homenagem aos mocinhos de verdade, os americanos, marcan-



Beth Lopes, diretora de
Os brutos também amam

tes, fortes. A impressão só faz aumentar, com o andamento da apresentação. Tudo está fora de lugar, sem que a peça se assuma inteiramente como uma paródia.

Quando, por exemplo, os personagens "cavalgam", a imagem é a mesma do grupo Monty Python em sua hilariante versão para os cavaleiros da távola redonda; mas a peça não faz graça com a imagem, tomando a própria versão a sério, em sinal de reverência ao faroeste, ou ao cinema de Hollywood.

Nada de fazer piada com a cultura pop — como acontecia em outra célebre passagem do grupo inglês, quando fez um duelo no curral OK, mas "em código morse". O limite de humor que *Os brutos também amam* se permite é alguma ironia na caracterização dos personagens, algum olhar debochado para o público.

No mais, o que se procura ali é levar para o palco o "mito" do cinema, no caso, o personagem e o filme de mesmo nome, Shane — o pistoleiro mocinho que, solitário, defende os colonos contra a opressão dos pistoleiros bandidos. E tome o clichê das coreografias de duelo, as tentativas de filosofia da virilidade, o conflito fácil entre o bem e o mal. Tudo o que foi o símbolo de um momento da cultura de massa ou da indústria cultural do século.

Ainda assim, com tudo fora de lugar e fora de tempo, o espetáculo prende a atenção, não se desfaz, como era de esperar. Como da primeira vez, com *O cobrador,* também tirado em parte do universo pop, no caso, das histórias em quadrinhos, a direção de Beth Lopes e a dramaturgia de Luiz Cabral conseguem evitar o pior, que seria a total infantilização, aceita no cinema, execrável no teatro.

Os brutos também amam esforça-se, por exemplo, para dar complexidade aos personagens. Consegue, contando com atores bem integrados ao trabalho de Beth Lopes e Luiz Cabral, como nos casos de Fernando Vieira e Lui Strassburger. Um trabalho que mescla bem a construção gestual, nada artificiosa, com as emoções de cada personagem. Pena que o talento da companhia seja usado, insistentemente, na revisão da esvaziada, esgotada "mitologia" pop.

Ainda que o espetáculo ganhe interesse, ou que funcione, como se diz, ele não deixa para trás em momento algum a imagem da vila de mexicanos, fazendo-se de cowboys. Aqui e ali, não tem jeito, destoa um triângulo no fundo épico de faroeste.

Anjo negro

Talvez esteja em *Anjo negro* a expressão maior da lenda de Nelson Rodrigues. Escrita em 1946, é a segunda das peças que ele chamou de "desagradáveis", qualificação que depois foi mudada para "míticas", com a perda da auto-ironia.

É a peça em que usa de forma flagrante elementos de tragédia grega, seguindo os passos de Eugene O'Neill, autor americano em cuja biografia e em cuja dramaturgia ele parece ter-se moldado. Assim é que ambos fizeram opção pela tragédia no teatro a partir de tragédias em família etc. — em semelhança crescente que chega ao detalhe da tuberculose. É a lenda de Nelson Rodrigues, o mais conhecido de seus personagens.

Anjo negro, o espetáculo, segue a lenda. É uma montagem que limpa os personagens ao seu mínimo formal, em busca do que parece uma essência, ou o mito, se é que merecem o nome. O resultado é o de tantas vezes recentes, com o autor: artificialismo, frieza. É pena, porque *Anjo negro* poderia dar o passo definitivo no sentido de um Nelson Rodrigues visto de longe, fora do campo de influência do gênio do próprio dramaturgo, autor de si mesmo.

Foi o que começou a fazer *A falecida*. De uma tragédia, como ainda era lembrada, a peça mostrou-se uma comédia rasgada. Ainda é pouco, até porque *A falecida* desde cedo foi citada por Pompeu de Sousa, prefaciador do Teatro Quase Completo do autor, como comédia de costumes.

Anjo negro não chega a tanto, claro, mas faz por merecer alternativas. Uma primeira delas guarda relação com outro pernambucano, do qual o (nascido) pernambucano Nelson Rodrigues dizia que "ninguém escreve tão bem, aqui ou em qualquer outro idioma".

Gilberto Freyre está por trás de cada linha de *Anjo negro*. O seu Brasil de "sensuais torpezas" de *Casa Grande e Senzala,* com o relato da "formação da família brasileira", é o Brasil rodriguiano, não só nesta peça.

Em *Anjo negro* está apenas mais evidente, com a "sensual torpeza" que envolve a branca Virgínia (Christiana Guinle) e o negro Ismael. A montagem, toda ela apolínea, limpando personagens atrás de mitos, deixa para trás a sensualidade.

Nada mais insípido do que as cenas de nudez e sexo. Aliás, nada que lembre o próprio Nelson Rodrigues à época da primeira montagem de *Anjo negro,* correndo atrás de "uma corista negra chamada Tânia".

❧

Não, este não foi o primeiro *Anjo negro* protagonizado por um negro, como chegaram a dizer. Quatro anos antes, em São Paulo, João Acaibe estava no papel hoje interpretado por Antônio Pompeo. E nem é o que importa, ainda que valha o registro.

O que importa é que este *Anjo negro* dirigido por Ulysses Cruz, como aquele dirigido por Vivien Lando, sofre de formalismo, em prejuízo dos atores, negros ou brancos. Pompeo, o médico negro Ismael, casado com a branca Virgínia, faz o que é possível, preso que está a movimentos sincronizados, como os demais.

Escapam os coadjuvantes, como Ida Gomes e suas duas filhas, mas principalmente Ruth de Souza, com suas colegas de coro. Deveriam ser dez senhoras negras, mas as três já mostram o caminho que a montagem poderia ter seguido, com uma leveza, um desprendimento que acentuaria a tragédia.

Há mais futebol, para não dizer criatividade, na imitação que o comediante Eri Johnson faz de Romário, na comédia popular *Aluga-se um namorado*, do que em toda a montagem de *Futebol*. A peça é um acúmulo de futilidades pretensiosas. A começar de uma descrição da bola como "um objeto redondo em forma de esfera", com ironia empostada, ao que parece para esconder o desconhecimento e o tratamento alienado do assunto.

São frases atrás de frases, supostos "mots d´auteur", bobagens sem fim. "É coisa de homem fazer as coisas com o pé", piadas assim. "Milagre! É foot de pé, ball de bola. Futebol!" E todos saem gritando, pulando.

Não há ação no enredo, tensão real no diálogo. Ação, tensão, tudo é forçado na interpretação, que resulta de teatro infantil, como se a peça fosse de mentirinha — desculpada que está, expressamente, no desejo de ser uma parábola. Mentirinha já é tom insuportável, em teatro infantil, quanto mais em teatro supostamente adulto.

E tome personagens estapeando pernilongos, tirando sujeira do sapato, ritmando espirros em grupo, limpando o chapéu. Ações que seguem a fórmula do amontoar referências, com efeito frívolo. Ações gratuitas, que preenchem uma hora gratuita, conscientemente gratuita, como se indica quando a atriz Geórgia Gomide fecha uma seqüência do gênero dizendo, alto e bom som, "meu Deus, que bobagem!"

Se a peça se considera uma bobagem, longe do crítico discordar. E longe da platéia, aliás. Na terceira apresentação, já houve quem deixasse o teatro antes do final; não surpreende, diante do impacto nulo sobre o espectador. Não há risos, por exemplo, com o humor tentado: há risadinhas por piadinhas.

Na interpretacão, Maria Luísa Mendonça segue a tradição das atrizes tiradas dos grupos novos da Globo por Bia Lessa, carregando nas reações adolescentes e nos gestos masculinizados. Gestos que não ajudaram no domínio da bola. A atriz, que dá alguns chutes durante o espetáculo, acabou acertando o urdimento.

De todo modo, ainda é ela quem parece saber o que quer em cena. Não é o caso de Geórgia Gomide, protagonista de uma das cenas mais disparatadas de suicídio da história do teatro. Também não é o caso de Zeca Camargo, que não dança, como poderia, que não entra como personagem público, como poderia — está em cena como ator, o que é um embaraço.

Também um embaraço, pode-se dizer, é a produção do espetáculo, em cartaz no teatro Popular do Sesi. Com um elenco grande, um grande cenário móvel, músicos ao vivo, aliás, no pouco que sustenta a apresentação, *Futebol* não pode reclamar de falta material. A falta é de outra ordem.

Répétition

É o mais bem acabado texto de Flávio de Souza para o teatro; não à-toa, distribuído com orgulho, como programa, à entrada da sala. *Répétition*, que é ensaio em francês, mas também, obviamente, repetição, é uma história intrincada sobre um triângulo amoroso de diretor-atriz-ator, que se revela na peça-dentro-da-peça que os três estão ensaiando, em repetição incessante — mas que muda de interpretação conforme os três mudam de relação.

Como na arte barroca, confunde-se realidade com sonho, ou com teatro. Um tema que poderia ampliar-se para um país inteiro (que parece não ter outro tema, ultimamente) mas que Flávio de Souza prefere deixar fechado na paixão repisada de seus três, seis ou nove personagens em *Répétition*.

Grandes personagens, que concedem atuações exuberantes, abundantes a Elias Andreato e Xuxa Lopes. Tanto quanto o texto, redondo, fechado em seus diálogos obsessivos e na sua emoção em espiral, de triângulo amoroso e de confusão entre a vida e o sonho, são as atuações de Andreato e de Xuxa Lopes que impressionam em *Répétition*.

O primeiro achou a chave para uma interpretação entre cômica e trágica, exigida pela peça, no vínculo direto com a platéia. Não que fale com ela, dirija-se a ela. O que faz é aproveitar o personagem, um ator durante ensaios, para chamar o público a brincar, por assim dizer, interpretando como se nada de sério estivesse acontecendo. Conduz o público à armadilha, carinhosamente.

Xuxa Lopes segue caminho diverso. A sua atuação não poderia ser tão aberta ao público em função da própria tragicidade maior do personagem. Não faltam os momentos cômicos para revelar uma qualidade histriônica até então desconhecida na atriz, mas o que arrebata em sua interpretação é mais o que ela tem de patética. É o gatilho da tragédia, na comédia.

A rua da amargura

O encontro com a festa é a revelação do teatro brasileiro na aproximação do milênio. A festa da religião, a festa que era o entorno e o próprio teatro da Colônia, no início do Brasil; a festa dos jesuítas. Foi ela, a festa barroca, que deu o impacto de *Auto da Paixão, 9 cânticos de amor e morte,* de Romero de Andrade Lima; de todo o Shakespeare recente, inclusive o *Romeu e Julieta* dirigido por Gabriel Villela, com o grupo Galpão.

É ela, a festa, que dá o impacto agora de *A rua da amargura, 14 passos lacrimosos sobre a vida de Jesus.*

Em duas partes, a peça abre com o que é, mais propriamente, a festa. Doze celebradores mostram os primeiros momentos da vida de Jesus Cristo, menos como atores, mais como coro, à moda das 12 "pastorinhas" de *Auto da Paixão;* mais como cantores, como instrumentistas populares, à moda dos indígenas nas festas jesuítas, com violão, percussão. Tocam músicas populares, algumas delas religiosas, outras até comerciais, as mais recentes.

A segunda parte é com Jesus adulto. A festa se junta ao texto de Eduardo Garrido e confunde popular com o pior populismo. Escrito em 1902, é melodrama de baixa qualidade artística e de ainda mais baixa qualidade moral. Um ou outro elemento da festa mantém a apresentação em pé. Mas ela vai se firmando rancorosa, preconceituosa, até voltar do coro, perto do fim.

O texto não ajuda, mas o personagem é maior e permite a Eduardo Moreira uma atuação superior. A compaixão do Jesus feito por ele se sobrepõe aos momentos equivocados, quase fazendo esquecer as palavras.

Sobre músicas de faroeste italiano, a Paixão de Cristo com o ator chega a se opor ao texto, tal seu arrebatamento. Não há nada de melodramático, de popularesco, em seu Cristo. É um Cristo, não de circo, mas do teatro da Colônia. O teatro piedoso, alegre, dos jesuítas. Não à-toa, aliás, para um ator de educação toda ela inaciana — como é o caso de Eduardo Moreira, segundo se informa.

❧

Era até inevitável, com a volta no tempo, com a busca de um teatro do Brasil antigo, com a aproximação da religião. O movimento, já de alguns anos no teatro, envolvendo elencos e diretores diversos, não tinha como escapar de um fato assim, tão presente e repetido na história do Brasil — em particular, na história do teatro do Brasil. Estava lá, como que esperando, no texto populista de 1902, o anti-semitismo.

O que impressiona mais é a facilidade com que se recebem, no palco e sobretudo na platéia, as palavras de *A rua da amargura*. Como num auto-de-fé, não por coincidência, um ritual cênico, a insensatez é justificada, como que sublimada, pelos ritos.

Começa com os estereótipos judaicos, como na barba e na conversa sobre obter a condenação de Jesus Cristo "à custa de algum dinheiro". À frente, mais dinheiro, ao ajustar-se com Judas o "preço" de Jesus; sempre comicamente, fecham o negócio por "30 dinheiros de prata", sob risos da platéia. É o clichê do usurário, sempre o mais fácil reforço ao rancor populista.

Mais à frente, generaliza-se o alvo. Pilatos fala em "povo assassino", deixando claro que é o povo dos "hebreus"; que são os "judeus". E chega Maria Madalena, que é a protagonista, na peça. É dela uma primeira maldição. "Povo sem alma, que o mundo inteiro te declare guerra." Na cena do Calvário, uma outra mulher surge e amplia o ataque ao "povo insensato".

O próprio Cristo, da cruz, fala aos seus: "Chorai a morte de um povo que morre com a minha morte." A maldição final sai da boca, outra vez, de Maria Madalena, já morto o Cristo. Não é sequer de povo que ela fala. "Raça infame. Maldita seja." O público, na arquibancada, chora, triste por Cristo, mas já pronto e hostil.

Está certo, certíssimo o autor de *Angels in America.* É preciso estudar teologia. Antes de mais nada. Antes de errar.

Eduardo Moreira e *A rua da amargura*

Na noite de Reis, chega a São Paulo uma peça e um ator que aproximam a experiência do teatro à comoção da fé. É o que vem enfrentando Eduardo Moreira, 33, o Jesus Cristo de *A rua da amargura*. Desde a estréia o ator assiste às reações mais estranhas, inesperadas do público diante da Paixão de Cristo. São mulheres que vão à boca-de-cena para rezar, evangélicos que se atiram aos seus pés, crianças de favela que choram pelo Cristo.

— Eu vi muito, pela reação das crianças chegando depois da peça, falando, querendo me pegar... Uma coisa até meio... A coisa de massa me deixa temeroso. Mas elas queriam tocar, e vir, e falar, e eu fiquei um pouco... Quer dizer, abracei, conversei com algumas rapidamente, mas teve um início de tumulto e eu me afastei.

Pela ordem, primeiro foram os oito evangélicos que invadiram o camarim de Eduardo Moreira, no Rio de Janeiro, para cair a seus pés "de felicidade e contentamento" e depois encenar, eles próprios, como passaram a acreditar em Deus. O diretor Gabriel Villela recorda: "Foi uma loucura, eles dramatizaram como é que Jesus falou com eles e, na visão deles, era 'você encontrou Jesus Cristo, agora olha como nós encontramos'."

Depois foram "as freirinhas" que choravam durante a apresentação e reclamavam das pessoas que, nos momentos engraçados, se deixavam rir. Depois, "as senhoras" que passavam a rezar diante do palco, diante das imagens, para a irritação dos "amarelinhos do teatro", que queriam expulsá-las dali.

Por fim, os meninos e meninas de uma pré-estréia a que compareceram 400 crianças da favela do Acaba Mundo, onde foi montado o circo para as apresentações de *A rua da amargura*, em Belo Horizonte. O diretor não acompanhou no momento, mas viu pela televisão. "Eles choravam. Tinha um crioulinho, lindo, de uns olhos deste tamanho, que pegava tudo, com os olhos lacrimejando, 'eu fiquei triste por causa do Jesus Cristo'." Durante toda a temporada, as crianças da favela chamaram Eduardo de Jesus. O diretor tenta uma explicação:

— Os limites do Eduardo são muito obscuros. Ele não é um pessoa que fala, "eu vou até aqui". Você encontra pessoas assim, quando

Eduardo Moreira em
A rua da amargura

vai dirigir. Ele, não. Eu lidei, com certeza eu lidei com um instante pessoal do Eduardo para fazer este Cristo, que foi a viuvez dramática, que comovia a todos nós. A dor do Cristo, esta forma com que ele se entrega serenamente à morte... É uma visão cristã, é um dogma, mas que o Eduardo, por mais ateu que se afirmasse, o tempo todo, ele soube ver e entender o sentido da ressurreição.

O instante pessoal foi a morte de Wanda Fernandes, a Julieta de *Romeu e Julieta*, mulher de Eduardo, que fez Romeu na montagem. Os dois, mais a atriz Teuda Bara, que faz a Virgem Maria em *A rua da amargura*, voltavam de carro de uma viagem em Minas Gerais, depois de receber a medalha de Tiradentes, em 21 de abril. Houve um acidente e Wanda morreu seis dias depois.

Começou o que o próprio Eduardo Moreira chama de via-crúcis, que passou por momentos como a explosão de choro durante um ensaio, duas semanas depois. "Naquele momento eu desmontei, não consegui continuar ensaiando, fui para a Espanha, onde tenho uma tia e um primo." Levou o filho e passou a visitar igrejas, o museu do Prado, onde aos poucos questionou o ateu que se proclamava.

— Eu tive muita coisa do personagem do Cristo visitando as igrejas da Espanha. A Espanha tem uma espiritualidade, uma característica mística muito forte. E o próprio lugar em que eu fiquei, o Escorial, que foi o lugar que o rei Felipe 2.° escolheu para construir o palácio, é um lugar muito especial... Os esotéricos dizem que é um lugar muito especial.

— Aconteceram coisas, assim, curiosas. A mala de Jerusalém, da peça, foi a mala que eu achei na rua, em Madri. Ela estava no bairro dos ciganos e havia um jornal forrando a mala, um jornal de 1961, que foi o ano em que eu nasci. Então, é uma coincidência... mas para mim é uma coisa extremamente significativa.

— É difícil você voltar à realidade depois que vai ao Prado. Toda a representação do Cristo, as coisas medievais. Aquele Cristo de cera, do Velazquez. Também a catedral de Toledo, que me impressionou muitíssimo. Eu fui num momento difícil e aos poucos a coisa foi se ajeitando. Eu não sei, isso do catolicismo espanhol, a força das catedrais. Eu trago uma experiência de muita solidão também, de muito recolhimento.

Eduardo Moreira, que é carioca, teve uma educação toda ela em colégios jesuítas. Primeiro no Santo Inácio, do Rio, depois no Loyola, de Belo Horizonte. Afirma, sorrindo, que nada melhor do que um colégio jesuíta para aprender a desconfiar da existência de Deus. Mas acrescenta que muitas vezes a resistência, o anticatolicismo tem uma forte marca católica. Tanto que faz uma conclusão do ano que chamou de via-crúcis:

— Eu tenho formação católica mas os meus pais são ateus e eu sou bem ligado ao ateísmo, ou pelo menos a uma desconfiança da existência de Deus. Essa convicção se viu muito abalada neste tempo de sofrimento. Eu senti uma necessidade grande de buscar uma espiritualidade que me confortasse. E aí é que eu acho curioso: o exato momento de buscar o personagem do Cristo...

Navalha na carne

Navalha na carne começa e tudo indica que vem pela frente o Plínio Marcos de sempre. O palco está carregado de fumaça, em ambiente miserável, com janelas altas, asfixiantes, paredes de viaduto, com o concreto em ruínas, um guarda-roupa de quarto de cortiço, uma privada suja, de dar nojo. A prostituta veste uma calcinha que tira do varal, no banheiro sujo.

É tudo um exagero, um excesso, um Plínio Marcos que está além dele mesmo. Um clichê de Plínio Marcos. Mas o autor, claro, é maior do que o seu personagem de público, do que o seu clichê. E *Navalha na carne* vai aos poucos ganhando corpo, em grande parte por conta de Diogo Vilela, que faz o cafetão de nome Vado.

Ele é engraçado, cômico, mas de um gênero que está no limite para a tragédia. Ou ainda, para a violência, que é aquela metade do personagem que Diogo Vilela apresenta desde logo, em *Navalha na carne*. No espetáculo todo, o ator salta da violência para a piada e de volta para a agressão com uma facilidade aterradora.

Uma composição que a prostituta Neusa Sueli, interpretada por Louise Cardoso, não acompanha. Na estréia em São Paulo, ao menos, a atriz deixou escapar muito do que há de tragicômico, de limítrofe, no personagem desenhado por Plínio Marcos. Permaneceu, como o cenário, no clichê do maldito. Faz uma prostituta que senta com as pernas abertas, uma prostituta-padrão, por assim dizer.

Deixa fugirem momentos de força como, por exemplo, aquele em que diz, repetidas vezes, no que deveria ser um crescendo, "por causa da grana", respondendo ao próprio cafetão por que ele continua com ela. Na cena, Louise Cardoso parecia na verdade estar bem longe dali, alheia ao palco. Enquanto o ator vivia o papel, a atriz cumpria o diálogo, o que é um grande desperdício, já que a poesia de Plínio Marcos está antes na emoção provocada pela palavra do que na palavra, propriamente.

A dramaturgia de Plínio Marcos é, sempre foi, uma arte grosseira, não pelos palavrões, claro, mas pela falta de acabamento, pelo jorro de criação. Não mudou, com o tempo. O texto de *Navalha na carne,* que é de 1967, expõe a rudeza com maior evidência talvez nos seus anacronismos, em expressões da gíria de então, como "tutu", "gamado", "brotinho", "metal", "podicrê", "broca".

A montagem aceita e brinca com a linguagem, brinca com o mundo todo de Plínio Marcos. Por exemplo, no figurino do gigolô de Diogo Vilela, de calças apertadas e camisa aberta e bigode fino.

Por vezes, brinca até demais, como na cena do estupro, que está sugerida no texto, quando muito, mas que aparece por inteiro na montagem. Aparece, mas como farsa, como piada, o que é ainda mais assustador. A tensão entre comédia e tragédia, que é bem própria de Plínio Marcos, nunca foi tão explicitada. Quando o homossexual feito por Hilton Cobra salta do estupro gritando, ao ser tocado pela prostituta Neusa Sueli, "não toque em mim, mulher", o público vem abaixo em risadas.

A passagem do homossexual Veludo é quase toda cômica, até no recurso de falar diretamente ao público, o que, por sinal, ele faz mais do que falar aos demais personagens. A transição do cômico para o trágico, no caso de Veludo, se dá de forma mais surpreendente do que com Vado, se dá através da violência brutal, como a tortura que corta a respiração da platéia, ou da piada mais desconcertante.

Em *Navalha na carne,* Plínio Marcos salta estranhamente da maldição para a gargalhada, o que já vinha acontecendo com Nelson Rodrigues. Muito provavelmente, uma mudança que é acima de tudo do brasileiro, e que o teatro de Plínio Marcos, como é próprio do melhor teatro, só faz espelhar.

Noviças rebeldes

A busca de uma nova forma para o musical no Brasil deu passos à frente, em Salvador, com a estréia de *Noviças rebeldes.* A Cia. Baiana de Patifaria, que esteve em São Paulo com a comédia besteirol *A bofetada,* reuniu-se ao diretor Wolf Maya, de musicais americanizados como *Blue jeans,* também apresentados em São Paulo, para criar um espetáculo que é inovador, em sentido diferente do que se costuma dar à expressão.

É a primeira reunião de fato entre dois caminhos diversos do teatro musical no país; um desbragadamente brasileiro, sarcástico, mas também realizado sem rigor; o outro orgulhosamente bem realizado, na coreografia, na música, porém ainda uma cópia da Broadway, e pior, sem protagonistas para tal. Foram eles, os dois teatros, que se encontraram em *Noviças rebeldes,* sexta-feira no teatro Acbeu, em Salvador.

O original, *Nunsense,* de Dan Goggin, é um musical à americana, mas agora mal se percebe. Fora uma ou outra canção, as referências são todas ao Brasil, ou cabem perfeitamente. O roteiro, vago, apenas uma base para as músicas e o humor, fala das cinco freiras que restaram de um convento onde morreram 52 delas, de botulismo, por conta de uma canja "com legumes enlatados". Depois de enterrar 48, não houve dinheiro para as outras quatro e as sobreviventes resolvem montar um musical para conseguir mais recursos.

Um musical que acaba tendo muito de uma revista do momento, com números tratando do Brasil de hoje, da política à religião, do que das tramas rocambolescas da Broadway. Wolf Maya, um diretor que foi treinado na Broadway, onde participou de espetáculos de grandes proporções, reconheceu logo a nova situação e entrou na brincadeira. *Noviças* tem tais referências, algumas de teor tão localizado, que por vezes é difícil entender do que está rindo a platéia baiana.

Um exemplo é a citação da empresária que transformou o teatro Maria Bethânia, de Salvador, em bingo. Outros exemplos, mais fáceis, são piadas relativas ao senador Antônio Carlos Magalhães, mencionado no título de um livro de receitas (aliás, como o livro de Jorge Amado), e ao arcebispo de Salvador, d. Lucas Moreira Neves, citado como remetente de uma carta. "É do Lucas, o primaz", diz a madre superiora, aos pulinhos. E tem muito mais, relativo à Bahia e ao Brasil, à televisão e ao presidente da República.

É o humor típico da Cia. Baiana de Patifaria, também presente nas brincadeiras com o público e no bordão. Em *A bofetada,* o bordão surgia com Fanta, o personagem de Lelo Filho, dizendo repetidamente, "é a minha cara". Em *Noviças rebeldes,* promete ser a frase que ocorre toda vez que é mencionada a "irmã Júlia", a cozinheira que matou as freiras. A companhia toda e, em pouco tempo, a platéia acompanham dizendo, piedosamente, em coro, "ovelha de Deus".

A religião, tratada então com tamanha ironia, aparece em outros momentos de forma sinceramente piedosa, como é próprio do fim de milênio — mas que não deixa de causar estranhamento, em *Noviças,* já que as freiras são interpretadas por atores travestidos. É assim que a "irmã Maria José", uma freira de passado questionável interpretada pelo hilariante Wilson de Santos, faz um elogio emocionado à fé católica — em que diz, por exemplo, que "Deus detém todo o poder", sobre um coro que canta "Hosanna, Hosanna in Excelsis". É a canção *Virando católica,* das mais aplaudidas.

(Irmã Maria José é o arlequim da peça, a Olímpia — em vez de empregada, a motorista do convento — com liberdade para os palavrões, as imitações, as insinuações obscenas, até para um strip-tease desajeitado. Wilson dos Santos domina de tal maneira o público que no fim da apresentação já arranca reações com o olhar.)

O sincretismo, por assim dizer, se completa na cenografia. Imagens da Virgem Maria e de São José, com Jesus ao colo, dividem o palco com as imagens de Marilyn Monroe e James Dean. Um pouco como a reunião da Cia. Baiana de Patifaria com Wolf Maya, num sincretismo teatral que aponta a direção a ser seguida pelo musical no Brasil.

Kean

Kean não tem poucos problemas, mas não importa, quando dá chance de ver Débora Bloch outra vez no palco. Um pouco apartada da própria trama, que fala do ator Edmund Kean, interpretado por Marco Nanini, o personagem da atriz é de uma alegria, de uma jovialidade envolventes.

É a filha de um pequeno-burguês, apaixonada por Kean. Para conquistar o grande ator, que ainda está deslumbrado pela corte e pelos nobres, ela faz de tudo, até mesmo tornar-se, também ela, uma atriz. Sua interpretação absolutamente desastrada para Desdêmona, ao lado do Otelo de Edmund Kean, é talvez a melhor passagem do espetáculo. É uma comediante em seu apogeu.

É o pouco que restou de verdadeiramente romântico na peça, depois que o texto original de Alexandre Dumas passou pelas mãos pesadas de Jean-Paul Sartre. A peça de Dumas, dos deliciosos romances juvenis, como *Os três mosqueteiros*, perdeu toda a ingenuidade e ganhou empostação para além do suportável, reescrita.

O triângulo amoroso entre Kean, o príncipe de Gales e a condessa de Koefeld é assim pontuado por comentários como "não tenho substância", "Shakespeare me coloca todas as noites em situações falas", "eu não sou nada, eis o que sou" e muitas outras, todas do ator. O exagero na metalinguagem, sem que se apresente claramente, mas arrastando-se pelos cantos em meio à trama romântica, chega a ser nauseante.

Tanto mais que não se limita ao texto, contaminando a direção de Aderbal Freire-Filho, a cenografia de J.C. Serroni, a interpretação. Por exemplo, um grande espelho, depois outro, usados pelos atores, ostensivamente. Noutro exemplo, a troca de cena à vista de todos, para expor o teatro, em maneirismo modernista.

O intérprete mais prejudicado é Nanini. A sua grande cena, aquela em que ofende o príncipe quando faz *Otelo* (aliás, peça usada por Sartre em lugar da mais romântica *Romeu e Julieta*), é quase ininteligível. O triângulo amoroso está esquecido, perdido, e a confusão se instala em tudo. Resta, o que não é pouco, a interpretação que faz do grande ator. Como foi escrito sobre Kean, também ele apresenta o "fogo intenso", a "impetuosidade de movimentos", as "rápidas e fortes mudanças de emoção" que deram fama ao ator.

Também saem prejudicados de *Kean* a atriz Ângela Dip, sem alternativa que não a caricatura de sua condessa, e Luciano Chirolli, um dos grandes comediantes a surgir no teatro nos últimos anos, mas que compõe aqui um príncipe de Gales, também sem alternativa, apalermado. Mas é assim que ainda conseguem, principalmente o ator, sobretudo no final, as suas melhores cenas em humor e envolvimento.

Livre do triângulo, livre do jogo de espelhos, da discussão forçada sobre o ator, quem marca o espetáculo é Débora Bloch. Sua interpretação é puro romantismo; é engraçada, leve, apaixonada. Uma simples frases, "meu Deus, estou diante dele!", ao encontrar o ator que admira, basta para arrancar gargalhadas e derrubar as restrições. Além de sua beleza, é a sua "imaginação romanceada", como afirma Kean, o que há de melhor em *Kean*.

Don Juan

Poucos espetáculos alimentaram uma expectativa igual à de *Don Juan*, no teatro brasileiro destes últimos anos. O texto de Otavio Frias Filho caminhava das primeiras influências pinterescas, dos diálogos secos de Harold Pinter, para uma dramaturgia mais popular; aliás, vale o registro, as montagens mais recentes de Harold Pinter, das peças antigas, vêm aproximando o autor britânico da comédia popular.

A crescente complexidade dos personagens, já percebida em *Rancor*, montagem anterior do dramaturgo, prometia seguir com a riqueza peculiar de don Juan. Também o humor começava a entrar por sua escrita, sinal da maior abertura às exigências dos "groundlings" shakespearianos, às exigências da geral, ainda que sem perder inteiramente um certo caráter de teatro de tese.

De seu lado, também a direção de Gerald Thomas vinha caminhando do formalismo excessivo, visto na década passada, para um teatro mais popular. O exemplo maior é *The flash and crash days*, que foi encerrar as primeiras temporadas, no Rio e em São Paulo, como um espetáculo de pastelão ou de Buster Keaton, mesmo sem perder por completo a sua relação com a velha vanguarda americana, de Robert Wilson ou Richard Foreman.

E os dois, diretor e autor, encontravam o protagonista mais adequado, quase perfeito, para o teatro que vinham procurando. Ney Latorraca é um ator de carisma, mais para comediante, mais para Procópio Ferreira, um deleite, enfim, para a geral, mas também em processo de enriquecimento, na direção do humor mais absurdo, quase triste, dos velhos filmes mudos. Foi o que se viu ao longo do tempo em *Irma Vap* e, ano passado, em *O médico e o monstro. Don Juan* prometia assim uma reunião quase ideal, alimentava uma expectativa imensa, até que chegou o dia da estréia, sucessivamente adiada.

❧

Sábado, dia da estréia, a frustração foi proporcional à expectativa. Não parecia ter existido diálogo entre as partes, não havia liga. Autor, ator e diretor cederam, fizeram concessões, principalmente os dois primeiros, mas não aconteceu o encontro, a unidade esperada.

A partir da direção, o que se viu foi, por assim dizer, um retorno de Gerald Thomas ao teatro anterior a *Flash and crash.* Nada do humor, do rir-de-si-mesmo que marcou o espetáculo, três anos atrás. O diretor, sobretudo depois do contato com Fernanda Torres nestes últimos anos, passou a valorizar crescentemente os comediantes populares, como Regina Casé. Ney Latorraca é da qualidade de Regina Casé, da linhagem de Dercy Gonçalves, mas foi talvez quem mais perdeu em *Don Juan.*

Há poucas cenas em que seu histrionismo é libertado. Acontece quando ele forma dupla com o sarcasmo incontrolável de Fernanda Torres, na hilariante passagem de um teste ginecológico; ali, é levado pelo diálogo de Otavio Frias Filho. Acontece quando ele está com a também histriônica Milena Milena, em passagem mais próxima do pastelão; é levado então pela direção de Gerald Thomas. Mas não acontece no todo. O protagonista de *Don Juan,* no mais das vezes, estava perdido, acuado, sem domínio do que fazia.

Por outro lado, a grandiloqüência no limite do maneirismo, que Gerald Thomas vinha deixando de lado em favor do humor e até de uma certa compaixão pelos seus personagens, reaparece agora em muito de *Don Juan.* Algumas frases de efeito cômico, as chamadas "one-liners", como "mulher que acredita em homem pede a Deus que a mate e ao diabo que a carregue", perdem a graça, seja por estarem sublinhadas em excesso, como verdades grandiloquentes, seja por não terem mais a preparação, a escada, devido aos muitos cortes. Por exemplo, na frase que saiu de "aceito tratamento cruel, degradante, mutilação, qualquer coisa menos psicanálise" para "aceito tudo, menos psicanálise".

Os cortes vão bem além do exemplo. Uma comparação entre o texto inicial e o que chegou ao palco indica que mais de um terço da peça ficou para trás. A maior parte dos cortes ocorreu no segundo ato, de trama originalmente desordenada, confusa, mas que não se viu melhorada com as mudanças.

O primeiro ato, fora uma abertura lenta e pouco feliz, está redondo, girando em torno da melhor e mais engraçada passagem do espetáculo, aquela do exame ginecológico, seguida de uma tentativa de

Fernanda Torres e
Milena Milena em Don Juan

assalto por dois "clowns"; um deles muito bem desenhado por Ludoval Campos, com uma mescla de ironia e estupidez, o outro desperdiçado por Marcos Azevedo.

Os problemas de *Don Juan* acumulam-se mesmo é no segundo ato. Os personagens se amontoam e a trama torna-se um tumulto. A opção do diretor foi pedir cortes e cair de cabeça no pastelão, abraçar o tumulto do texto. Mas, deixando de lado a cena de Ney Latorraca com Milena Milena e Vera Zimmermann, aliás, uma cena que ainda pode alcançar mais, em humor, há pouco de envolvente na encenação do segundo ato.

É aquele em que se dá o acontecimento mais chocante, a castração e a morte de don Juan, aquele em que o espetáculo diz a que veio, afinal, mas antes de chegar lá a narrativa já se perdeu, levando com ela uma "mise-en-scène" mais e mais dispersa. A apresentação de estréia terminou sem que o público sequer entendesse que havia terminado. A sensação já não era de frustração, mas de estupor, de aversão até.

❧

Dois dias depois chega uma nota da assessoria de imprensa da montagem dizendo de "novos elementos cênicos", de grandes mudanças no espetáculo. "Além de ajustes técnicos e em relação à duração da peça, o diretor modificou o final." A nova estréia, por assim dizer, foi anteontem.

Não mudou tanto, *Don Juan*. Já foi possível vislumbrar Ney Latorraca mais à vontade, como um don Juan decadente, cercado pelas fúrias das mulheres. Também Fernanda Torres está mais à vontade, mesmo sem achar o tom exato para, por exemplo, um breve solilóquio na metade do espetáculo; também Milena Milena e Ludoval Campos.

A interpretação ganhou ritmo, o que é próprio da peça em cartaz; o que é próprio, também, de um diretor que costuma estrear com pouco tempo de ensaio, para ajustar depois. As cenas que surgiram com impacto na estréia, do exame e do assalto e o pastelão, ganharam em tempo e em cuidado.

Por outro lado, Luiz Damasceno segue longe de definir a função de seu personagem na peça e Edilson Botelho, que faz o duplo de don Juan, parece estar necessitado de um roteiro de ações, para dizer o menos, ou para não dizer de um personagem. Ludoval Campos, por sua vez, está desesperadamente necessitado de um escada; é o que falta para o seu ato funcionar.

A apresentação evidenciou mais, por exemplo, quanto à música. A grandiloqüência de *Don Juan* se deve em grande parte à falta de evolução na trilha sonora, que Gerald Thomas mantém como há dez anos. A prova maior é o silêncio, no pastelão de don Juan com suas mulheres; o diretor parece não ter o que jogar, ao fundo, o que prende um maior desenvolvimento da cena.

Quanto ao *Canto da Castração*, que agora fecha a peça, o que falta, além de uma gravação apropriada, é uma voz, ponto. Ainda está distante do prometido "encerramento apoteótico". De todo modo, a sensação do público no encerramento deste segundo *Don Juan* já não era aquela de frustração ou de aversão. Com o tempo, quem sabe.

Mistério gozoso

No final da noite de estréia de *Mistério gozoso*, José Celso Martinez Corrêa surgiu de um vão do teatro Oficina e garantiu ao público, com o rosto exausto e triste, "muita coisa ainda vai acontecer neste mistério". A exemplo de Gerald Thomas com *Don Juan*, também o diretor, ator, cantor e compositor de *Mistério* prometia mais, com o tempo. Um mês depois da estréia, ainda falta acontecer "muita coisa".

A gigantesca confusão do primeiro dia, confusão que denunciou amadorismo e pressa, desapareceu em grande parte, o que é um alívio, em se tratando de espetáculo musical. Não é à-toa que os musicais da Broadway ou do West End, para dar exemplos extremos, iniciam as apresentações meses antes da estréia oficial, fora da cidade. Até alcançar ritmo, até não desafinar mais, o que aconteceu e muito na estréia de *Mistério*, um musical precisa de tempo, muito mais do que um espetáculo regular.

Mistério gozoso ganhou em ritmo com o tempo em cartaz, mas ainda falta acontecer muita coisa exatamente naquilo que é a marca, a essência do teatro de Zé Celso. A energia avassaladora, e avassaladora é bem a palavra, do Oficina deveria ter sido trocada por outra, mais cadenciada, "cool".

Era o projeto do diretor, depois de um ano de problemas médicos, iniciados no dia da primeira apresentação deste *Mistério*, para quatro mil pessoas, no Carnaval do ano passado. Um enfarte e complicações fizeram com que Zé Celso buscasse uma nova cadência, uma nova música, em Chet Baker, na Bossa Nova, para a sonhada Ópera de Carnaval. Mas a mudança não se completou. A energia avassaladora que levou uma multidão para ver *Mistério* no centro de São Paulo não foi substituída ainda, ou foi apenas em parte.

Com certeza o foi na música original, com a maioridade de José Miguel Wisnik como compositor. De início a meio caminho entre o tropicalismo e a esgotada vanguarda paulistana, ele demorou a ganhar fisionomia própria. Pois ela chega em *Mistério*, o seu terceiro espetáculo ao lado de Zé Celso. Ela chega com os versos de Oswald de Andrade, por exemplo, com os versos que acompanham o Jesus das Comidas que "abre os braços sobre a cidade noturna de São Sebastião do Rio de Janeiro": "O mar é um caramujo sujo/ Cor de chumbo plúmbeo".

A música de Wisnik envolve os versos delicadamente, sustentando a visão do mar, a partir do alto do Rio de meio século atrás. Entre muitas outras, uma declaração de amor ao Rio imperfeito, por dois paulistanos, o músico e o poeta. Um poeta que então já buscava fazer as pazes com a fé, com o próprio Deus, através do Jesus das Comidas que ele via no Cristo Redentor, através de um mistério duplamente gozoso. Nas palavras de Mário da Silva Britto, com quem Oswald deixou uma das muitas versões da peça:

— O poeta reelabora os nomes das doenças torpes em termos de contundente poesia, tornando-os encantatórios quando utilizados à maneira de responsos religiosos, de místicos cantares de dor e mágoa, de orações sacrílegas que, no entanto, escondem no seu âmago nostálgica candura do homem de fé que Oswald foi em outros tempos. O homem de fé que reconhecia como necessária a existência, no ser humano, de uma dimensão órfica.

A ambigüidade, a contradição própria de Oswald de Andrade nesta reunião entre o sagrado e o blasfemo fica mais evidente com o texto que ele publicou no *Diário Carioca,* pouco antes das versões finais de *Mistério gozoso.* O poeta ataca o cristianismo como uma arma do patriarcado, mas logo se emenda, lembrando que, "numa curiosa e fulgurante inserção, as origens do Cristo são matriarcais e totêmicas. A Anunciação."

É esta "fulgurante inserção" que domina a peça, em que as "doenças torpes" do Mangue tornam-se "responsos religiosos" e "místicos cantares". Em tempo: *Mistério gozoso* ou *O santeiro do mangue — Mistério gozozo à moda de ópera,* o título original do poema dramático, é sobre o Mangue, a antiga zona do meretrício do Rio, freqüentada pelos marinheiros, pelos "navá".

É onde Seu Olavo dos Santos (que é feito por um iluminado Pascoal da Conceição, ator de empatia incomum, dono de um olhar e de um sorriso que dominam suavemente) vende as suas imagens de santos, uma delas em troca de Eduléia, a prostituta (que é feita por Alleyona Cavali, atriz sempre no limiar da tragédia, ao mesmo tempo violenta e indefesa).

A ação dos dois é guiada do alto pelo Jesus das Comidas (que é feito por um calmo, plácido Marcelo Drummond, atuando em ritmo cadenciado, como quer o diretor) e o próprio Zé Celso surge com um personagem que não existe no original, ou que não está definido como tal.

Zé Celso é Serafim, como o próprio Oswald de Andrade se chamava, desde *Serafim Ponte Grande,* o romance autobiográfico. Serafim é o anjo que celebra a ação, interpretando as rubricas poéticas, anunciando mudanças de cena, tomando parte em tudo. Com um terno branco, folgado, o Serafim é quem retrata melhor o caminho "cool"

Alleyona Cavali em
Mistério Gozoso

que o diretor está buscando. É leve, carinhoso com o público, muito diverso do personagem avassalador de antes.

Mas a metamorfose, se pode ser notada em aspectos diversos do espetáculo, está longe de completar-se neste *Mistério gozoso*, talvez porque a montagem tenha se iniciado e desenvolvido anos antes de definir-se o caminho agora buscado por Zé Celso. Assim é que muitas das músicas do espetáculo, compostas pelo próprio diretor, carregam a marca de uma energia avassaladora, que não existe mais; e enquanto outras já abraçam as minúcias, as delicadezas do poema.

Assim é que os figurinos do início do espetáculo ainda se mostram improvisados, amontoados, de uma estética orgulhosamente "suja"; enquanto aqueles do final, como os parangolés de plástico em cores únicas, como os uniformes dos marinheiros, estão plenamente desenvolvidos e apresentam uma mensagem definida, sem precisar recorrer aos berros.

Mas talvez não seja mesmo possível completar-se neste *Mistério gozoso* a mudança sonhada por Zé Celso. O poema original, escrito entre 1930 e 50, já é todo ele carregado de idas e vindas, todo ele incompleto, ainda representativo de um Oswald de Andrade preso ao que chamou de "fase subterrânea", a exemplo do que acontece com Zé Celso, agora. Ainda é um poema que se quer avassalador, sem forças para tanto.

Frank Dell´s The temptation of St. Antony

O diretor Gerald Thomas, em artigo, disse que "a linguagem do Wooster Group é a única que sobreviveu ao massacre do final dos anos 80 e aos anos 90". O massacre que levou, por exemplo, Robert "Bob" Wilson. Sobre o massacre de Wilson, a prova está nas apresentações tediosas de *When we dead awaken*, na entrada dos mesmos anos 90, no teatro Municipal. Quanto à sobrevivência do Wooster Group, faltam provas.

O impacto de *Frank Dell´s The temptation of St. Antony*, em São Paulo, foi em tudo semelhante ao de *When we dead awaken*. Certo, estão lá o humor e a ironia, que são, aliás, as maiores características do teatro sobrevivente do próprio Gerald Thomas, nestes anos 90. Mas o humor e a ironia não estão sozinhos.

O coração do trabalho do Wooster Group, neste espetáculo, ainda se definia nas palavras "aparência é a única realidade", uma das frases soltas do ator Willem Dafoe, no papel do diretor de uma companhia de mágicos — supostamente o polêmico, tido por obsceno, comediante Lenny Bruce, também chamado Frank Dell, mas certamente o alter-ego da diretora do próprio Wooster Group, Elizabeth LeCompte.

(Na peça, Frank Dell assiste um vídeo, ensaia Onna e Phyllis e depois apresenta com elas um suposto espetáculo de mágica, tudo em meio a referências a *La tentation de Saint Antoine*, de Flaubert, que descreve as visões de Santo Antão no deserto.)

A frase, "aparência é a única realidade", foi a chave usada para negar o texto ou a linearidade no teatro, nas duas ou três décadas passadas. E a questão é se *Frank Dell's The temptation of St. Antony*, com isso, ainda é representativo do teatro do Wooster Group, hoje.

A peça, que estreou em 1987, fechou a trilogia *The road to immortality*, iniciada em 81. Foi remontada este ano, ao que parece, em memória do ator Ron Vawter, que fazia o personagem do diretor nas primeiras encenações. Vawter tinha Aids e morreu no ano passado. Ele comparece às apresentações em São Paulo através do vídeo, em que faz o entediado entrevistador de um programa de televisão, um talk-show em que todos estão nus.

Os programas do gênero, típicos de meados dos anos 80, na televisão a cabo de Nova York, sede do grupo, tornaram-se cultuados em certa época. A cena, ou o "episódio", como quer a montagem, é engraçada; assim como é carinhosa e tocante a homenagem, por assim dizer, do ator Willem Dafoe, da diretora e da companhia a Ron Vawter. Mas a referência se perdeu no tempo.

O Wooster Group não está mais nos anos 80 e vem buscando um caminho diverso para os seus espetáculos desde *Brace up!*, de 91.

Um caminho em que as palavras, em que as peças originais de Tchecov e outros autores não entram em segundo plano diante da imagem, mas em equilíbrio, expressão da própria Elizabeth LeCompte, com a imagem.

Sobrevivem as televisões e "sobrevive a linguagem", mas enriquecida por uma realidade que não está só na aparência. Infelizmente, não é este o caso de *Frank Dell's The temptation of St. Antony.* A peça se perdeu no tempo. Por maior que seja a sua verborragia, ainda não é o verbo.

O livro de Jó

Da mesma forma como a lenda de Jó é apenas uma estrutura, uma desculpa para o deslumbrante questionamento da ligação entre o homem e Deus, na visão do poeta da Bíblia, também este *O livro de Jó* não faz maior sentido, até que entra a poesia.

Há um exagero nos ossos, no sangue, na "mise-en-scène" de *O livro de Jó.* A começar da escolha de um hospital como palco, a começar do nome da companhia, Vertigem, que obriga atores e o coro a malabarismos nas janelas e em cena, o espetáculo despende um esforço quase físico. Mas basta entrar o verbo, basta entrar a poesia sobre Jó, que os exageros se dissolvem.

Uma passagem em especial detona a emoção deste *O livro de Jó.* É na discussão de Jó com o primeiro dos amigos que vêm falar com ele sobre Deus. É quando o primeiro dos três amigos de Jó questiona da razão de Deus para o sacrifício de um homem aparentemente sem pecado. Há razão, há motivo, insiste o amigo. O motivo está escondido, Jó não quer ver, mas está lá em seu interior. Mas não está.

Jó perdeu filhos, tudo o que tinha de material e agora está perdendo o seu próprio corpo, carregado de chagas, mas não há porquê. É uma metáfora, nos tempos que correm é uma metáfora para a Aids e para a fé, mas que vale por uma revelação. Uma revelação que acaba por vencer as idiossincrasias do diretor, um jovem de grande sensibilidade como Antônio Araújo, mas que se deixa levar pela estrutura, pela exterioridade.

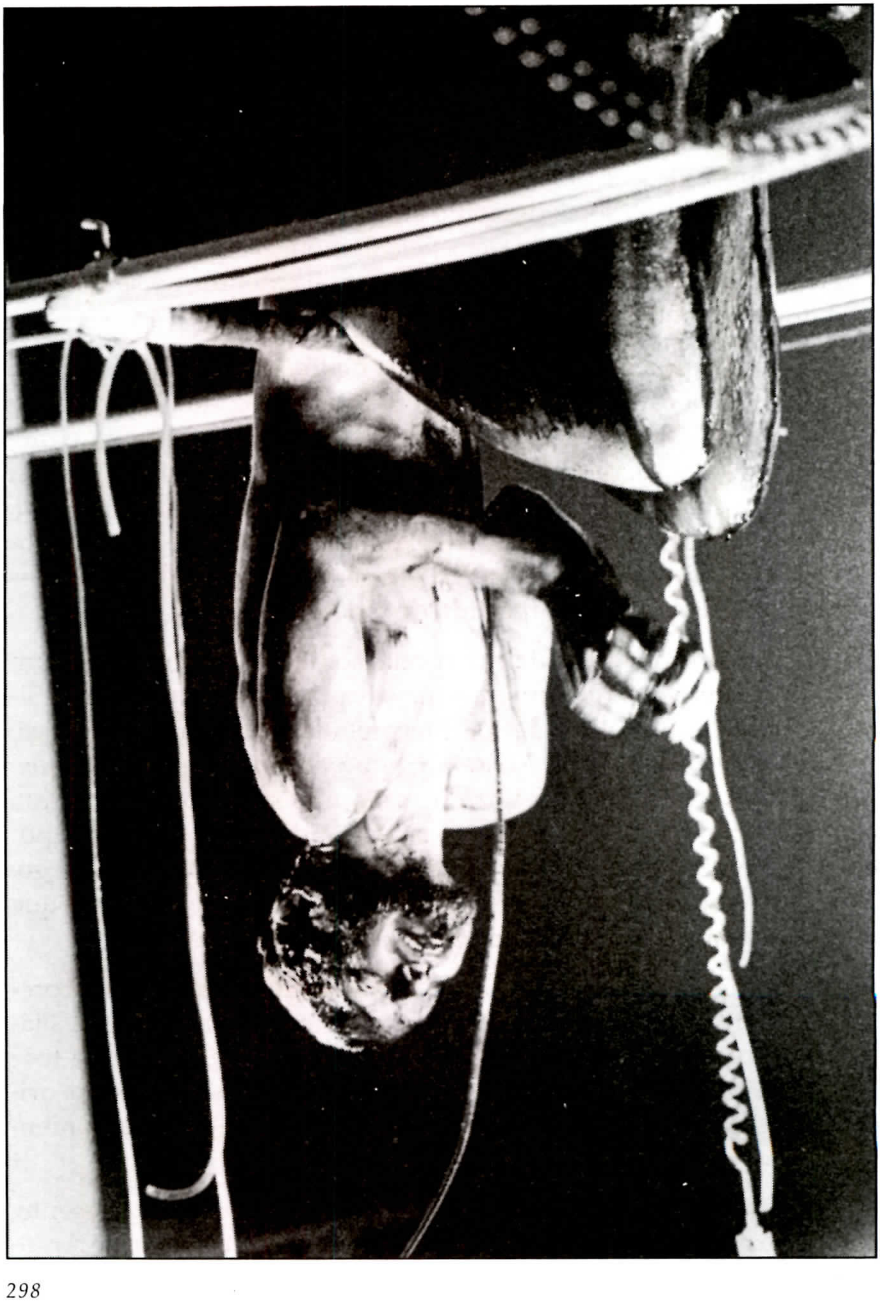
É o que acontece em boa parte de *O livro de Jó,* a montagem, com as suas exigências físicas, de efeito óbvio, como o pendurar-se em janelas e o subir-e-descer de escadas de um hospital — em prejuízo de outras exigências, essenciais, como a verdade da interpretação. Todo o início com a provocação de Deus pelo demônio se perde, entre ossos e carne crua e atores que parecem estar mais atentos ao seu equilíbrio do que ao que estão falando.

Mas entra a poesia e tudo muda. A cena de Jó com o primeiro amigo, interpretado por Míriam Rinaldi, uma atriz capaz de uma compaixão comovente, arrebatadora, é a chave que abre a segunda e melhor metade de *O livro de Jó.* É o amigo que tenta convencer Jó de seu pecado. É a chave para a piedade, no espetáculo. É a chave também para tirar de Matheus Nachtergaele, o intérprete de Jó, os seus momentos altos no espetáculo. Antes, ele geme, chora, bufa em excesso, sem a necessária contrapartida de emoção.

Há um descontrole geral da interpretação. Deus, por exemplo, um exemplo extremo, exigia um ator mais expressivo do que Sérgio Siviero. Também a mulher de Jó, interpretada por Daniella Nefussi, mas aí talvez seja mais o caso de um equívoco na adaptação. Transformar a mulher em porta-voz da razão não só rouba — ou tenta roubar — de Jó a dúvida sobre a existência de Deus, não só empobrece Jó, como cria uma contradição paralela artificial e sem fôlego. "Deus está morto", diz e repete a mulher chata de Jó, tão chata que quase desmoraliza a própria afirmação, para o espetáculo.

Em compensação, existe o diabo e depois o segundo amigo interpretados pelo firme Vanderlei Bernardino. Existe também o coro de Flávia Campos, Giovana Sanchez, Camila Lordy, Magda Pucci e José Eduardo Areias, com as músicas circulares, repetitivas, músicas originais de Laércio Rezende, que causam uma espécie de encantamento no espectador.

São a moldura perfeita para a poesia e a temática, mais presente, mais próxima do que em *Paraíso perdido,* a direção anterior de Antô-



Matheus Nachtergaele em
O livro de Jó

nio Araújo com a mesma companhia. *O livro de Jó* fala de um Deus de hoje, para o homem do fim do milênio.

Antônio Araújo e *O livro de Jó*

Você acredita em Deus?

Antônio Araújo — Tem uma frase do Guimarães Rosa, do *Grande sertão,* que eu gosto. "Deus existe mesmo quando não há." É difícil. O fato de ter feito *O livro de Jó* diz respeito a essa procura, esse desejo.

Deus e a religião interessaram a outros diretores, como Romero de Andrade Lima, mas de um ponto de vista católico, brasileiro. O seu caminho é outro.

A gente trabalha um texto que é uma obra-prima da poesia hebraica. Que está na Bíblia, mas diz respeito tanto à tradição cristã quanto à judaica. O que interessa é a questão de forma ampla. Uma questão que diz respeito à religiosidade, que é o sofrimento, num questionamento de Deus. É interessante, porque no texto bíblico você tem a mulher de Jó, que nega Deus, e isso diante de Jó e dos amigos, que tentam entender o sofrimento. Então, não sei, apesar de ter tido formação católica e isso estar de alguma forma impregnado no trabalho, a proposta é discutir uma questão sem estar filiado a uma tradição católica.

O questionamento da fé é central hoje no mundo. O que levou a fazer a peça foi mais o questionamento da fé ou o sofrimento, até com a presença da Aids?

Tem dois aspectos que levaram ao *Jó.* O primeiro foi aprofundar a discussão sobre o sagrado, sobre Deus. No *Paraíso perdido* eu sentia que a gente tinha lidado com o tema num primeiro nível e tinha desejo de aprofundar; e *Jó* discute teologia. *Paraíso* era mais sensorial; em *Jó* a palavra é fundamental. E *Jó* abria a possibilidade de falar de algo que estava importando muito, que é a Aids. É interes-

Antônio Araújo, diretor de
O livro de Jó

sante notar que o Jó paciente é o que perde os filhos, os bens e fica tranquilo, "Deus me deu, Deus me tirou". Quando a peste cai, você tem um Jó revoltado, que quer entender as razões de Deus.

E a fé? É a questão central do livro de Jó, me parece. A fé de Jó está sendo colocada à prova...

É um dado interessante de estar fazendo "Jó", porque você tem a fé levada ao limite...

Você mencionou Guimarães. Graham Greene dizia o mesmo. E no fundo não existe a fé em Deus, hoje. Em Jó, existe.

Mas em Jó você não tem uma fé cega. Jó leva às últimas conseqüências a crença em Deus. Corre o risco até de perder a fé. Tem uma frase, "não me deixe perguntar se não te vejo porque estou cego ou se aqui não estás". Ele leva a possibilidade da descrença ao limite. Neste sentido, existe uma identificação com a gente. Mas não sei se concordo que a contemporaneidade não acredita em Deus. É algo que a gente discute no grupo, de que a gente passa por uma universidade em que ser inteligente é ser ateu. E a maioria tem formação religiosa. E tem a terceira instância, que é o misticismo de shopping. Você tem três instâncias — a religião tradicional, o ateísmo profissional, o misticismo — que não dão conta do sagrado... Não sei se é tranqüilo, assim, dizer, "eu não acredito em Deus".

Como você passou do realismo niilista de Franz Xavier Kroetz, de *Oberosterreich*, o seu início, para o sagrado?

Tem momentos do trabalho. Eu fui ler o *Oberosterreich* e fiquei tocado com o realismo sintético, vazio. É engraçado, porque Kroetz me deu certeza que eu queria ser diretor. Quando olho afetivamente os meus trabalhos, é a peça com que eu tenho relação mais forte, porque foi a definição. E depois dele eu fiz o trabalho que trouxe o sagrado. Era um monólogo, num restaurante vegetariano. (ri) A questão do sagrado estava no texto, e a atriz que fazia é muito ligada nisso. Foi a última peça dela, e virou monja. Não é mais atriz.

Katie Mitchell e *Henry VI*

A inglesa Katie Mitchell é feminista, socialista e não tem medo de misturar teatro com política. Mais nova invenção da Royal Shakespeare Co., ela vem de dirigir *Henry VI*. É a trilogia de Shakespeare que retrata as guerras das rosas, ou a guerra civil da Inglaterra, no século 15. Mitchell montou a terceira das peças da trilogia.

⁂

Você diz que quer peças que façam as pessoas pensaram, que o seu trabalho é um pouco "cool" (frio) exatamente porque são as idéias que interessam. Isso vale para *Henry VI*?

Sim, vale. Nesta peça nós estamos tentando lidar com a questão toda das razões e dos fatos de uma guerra civil. Esta foi a grande idéia inicial, por assim dizer. Ao analisar uma das mais significativas grandes guerras civis que tivemos na Inglaterra, historicamente, nós queremos chegar mais perto de um entendimento de outras guerras civis, como em Ruanda ou na Bósnia. Mas não há nenhuma evidência na montagem, em absoluto, de uma guerra civil moderna. A montagem é estritamente século 15.

O diretor-artístico do National, Richard Eyre, descreve você como uma diretora inocente, não corroída por uma visão do mundo saturada de cinismo. É o que se pode ver no palco? Você descreveria o seu trabalho como não corroído por cinismo?

Hmm, eu espero profundamente que sim. Acredito que o cinismo é uma doença fatal. Há uma espécie de separação aí. Acho que a chave é continuar tendo sonhos impossíveis. E penso que na montagem... espero que não exista um traço sequer de cinismo. Talvez ela seja uma pequena idéia equivocada e talvez ela não alcance exatamente o seu propósito, mas está se esforçando para fazer isso.

Você compara o apoio dado pela igreja sérvia aos sérvios, na Bósnia, com a alegação de ter o apoio de Deus, feita pelos dois lados na guerra civil mostrada em *Henry VI*. O que Deus tem a ver com a guerra civil, na Bósnia ou na Inglaterra?

A sugestão é que os dois lados na guerra civil, nas guerras das rosas, na Inglaterra, os dois lados reivindicavam ter Deus do seu lado, na luta. E portanto eles reivindicavam estarem absolutamente certos. É uma espécie de batalha absurda em torno de Deus, por Deus. É completamente absurdo, porque eu não acredito que, fora Henry VI, exista um único personagem que realmente tenha fé na peça inteira. Eu imagino que eles usam Deus para validar a carnificina, ou talvez para esconder a carnificina. É o que Deus tem a ver com a guerra civil.

Você foi à Europa Oriental, à Sérvia, antes de *Henry VI*. Você usa as viagens, o contato com outras culturas no seu teatro?

Eu procuro entender a minha própria cultura, observando, à distância (ri). Mas viajando eu também vejo o teatro em outros países, além do contraste político, cultural, religioso. O que me interessa são as similaridades e as diferenças entre culturas. Eu tenho um grande interesse por antropologia e história.

Você dirigiu uma companhia feminista de teatro, na Universidade de Oxford, e descreve a si mesma como uma feminista. Você também fala de *Henry VI* como a sua maneira de reagir à guerra civil. Como você vê essa relação entre teatro e política?

Eu sou uma feminista e isso é tudo. Certamente não gostaria de forçar ninguém a ser feminista, com meu teatro. Também sou socialista, mas não gostaria de forçar ninguém a ser socialista, através do que faço no teatro. É claro que a minha visão política influencia meu teatro, mas espero que não de uma forma restritiva.

Você se vê como politicamente correta?

Eu não sei o que isso significa mais. É uma frase que, na Inglaterra, tem sido tão desvalorizada, que perdeu o seu sentido. (ri)

Sobre a peça, você passou por toda a obra de Shakespeare, leu toda a obra, e escolheu uma peça, a sua primeira peça shakespeariana, que não havia sido montada separadamente deste o século 16. O que é que atrai você a estes clássicos "negligenciados", como se diz?

Não é consciente. Não tenho uma lista dos melhores "clássicos negligenciados" de que eu ouvi falar. (ri) É só que acontece, por acaso, de serem essas as peças com as quais, em determinado momento, eu tenho tendência de me dar melhor, as peças pelas quais me apaixono. É uma relação muito íntima que tenho com elas, mas não é consciente. Eu literalmente li todas as peças de Shakespeare e a peça que mais amei foi *Henry VI.* O diretor-artístico da RSC, quando corri para contar a ele, riu muito.

Alguns novos autores têm uma dramaturgia muito próxima à sua encenação. Por que você não trabalha com a nova dramaturgia?

Venho dirigindo há apenas quatro anos e meio. Então, foi só que aconteceu de, neste pequeno período, dirigir clássicos. E foi uma combinação do que eu queria fazer e do que queriam as organizações, as companhias para as quais eu trabalhei. Tirei algum tempo, quando estava no teatro Royal Court, para ler novas peças e não achei uma que quisesse apaixonadamente fazer. E eu simplesmente nunca vou dirigir algo que não queira apaixonadamente fazer, porque isso seria desonesto. Penso que seria muito perigoso dirigir uma nova peça só por ser uma nova peça.

Henry VI

Sobra palavra e falta ação na montagem de Katie Mitchel, a jovem diretora de *Henry VI,* parte 3. Ótimo, nada contra, até pelo contrário. Mas palavras não são sinônimos de idéias, o que dificulta as coisas, já que são as idéias que mais interessam Katie Mitchell. *Henry VI* não estava esquecida no armário havia quatro séculos — sem interessar companhias ou atores — à-toa. Falta conteúdo para um espetáculo que se quer de conteúdo.

A peça é das mais fracas de Shakespeare, uma das primeiras — e uma das poucas que não deixam eco nos pensamentos do espectador. O autor dava os seus primeiros passos, com questionamentos e situações e até personagens que retomaria depois, com gênio. É o que revela qualquer paralelo; por exemplo, entre a cena cômica dos dois guarda-caças com o rei Henry e aquela dos dois coveiros com o príncipe Hamlet, em *Hamlet.*

De todo modo, a montagem está ali para dar mensagem, transmitir o que pensa — o que faz com tocante paixão, própria de quem não teme o comprometimento, de quem não teme acreditar e dizer a todos. *Henry VI*, na encenação de Katie Mitchel, é uma denúncia política da guerra civil. A cena em que isso se expressa de forma mais gritante é aquela que o novo diretor artístico da Royal Shakespeare Co., Adrian Noble, chega a chamar de "brechtiana".

Sintomaticamente, a lição política e moral não está no diálogo, mas na rubrica. O rei Henry, ao largo de uma batalha, acompanha uma cena insólita. "Entra um filho que matou seu pai, trazendo o corpo morto", logo seguido por "pai trazendo o filho". De fato, Bertolt Brecht não faria melhor.

Henry, para a encenação, é um rei pacifista. Para o original, nem tanto. O resultado é de grande ambiguidade: um rei debilitado, fraco, a ponto de ser citado como "unmanly", mas também seguro, firme, na visão da encenação. Com o correr da peça e as constantes traições e mudanças da sorte das partes em guerra, o rei deposto e posto e deposto chega a mostrar enfado. É uma interpretação estranhamente serena, de serenidade desdenhosa em meio à tempestade, do ator Jonathan Firth.

❧

As mudanças da sorte, constantes, cíclicas, são uma obsessão do teatro shakespeariano, em particular das oito peças que retratam o período histórico das guerras das rosas, sendo a parte 3 de *Henry VI* a penúltima. As guerras das rosas são assim chamadas porque as partes envolvidas na luta, as casas de York e de Lancaster, tinham rosas nos estandartes.

Lancaster toma o poder com Henry IV, mas três gerações depois o ciclo se completa, com a volta dos York ao trono. A história termina onde começou e onde vai recomeçar. "O ciclo da história", como descreveu o diretor italiano Giorgio Strehler, se fecha.

Uma imagem recorrente em *Hamlet* e outras peças de Shakespeare resume de que se trata: a roda da fortuna. Como nas guerras das rosas, em *Hamlet* tudo começa com a tomada do poder por um grupo e termina com o retorno dos vencidos. É a roda da fortuna, que definia a visão cíclica da vida na sociedade religiosa de então, antes das revoluções e do discurso do progresso. É esta sociedade que Katie Mitchell expõe, talvez por intuição das suas ligações com a crescente religiosidade de hoje, no mundo.

A religiosidade é sublinhada sob qualquer pretexto, na montagem. Há um oratório para Nossa Senhora, aberto de tempos em tempos para alguém rezar. Há uma imagem de São Jorge, uma pintura no fundo do palco, quase sempre iluminada, para a qual as partes se voltam antes das batalhas. As mortes dos principais personagens são celebradas com cantos litúrgicos e até uma procissão acontece, para acompanhar o último dos mortos. A religião, em meio à denúncia da guerra civil, surge como um pretexto vil, mas também como um sintoma inevitável dos tempos de morte e horror.

Gilgamesh

Robert Wilson, o paralelo de Antunes Filho, montou esta mesma lenda de Gilgamesh na virada dos anos 90 em Nova York, no Next Wave Festival, o "festival da próxima onda". De cinco anos para cá, muita coisa mudou. Processada então pela dramaturgia fragmentada — para dizer o mínimo — de Heiner Müller, a lenda do rei Gilgamesh provocou violenta reação contra o formalismo desvairado em que havia se metido o teatro.

Mas muita coisa mudou. Antunes, agora, traz um *Gilgamesh* que ainda tem muito de então, como a persistência de um "horóscopo de mitos", uma das "marcas particulares" de Wilson, como chegou a ser escrito na época. Mas muita coisa mudou. Bob Wilson passou por São Paulo, três anos atrás, com *When we dead awaken*, e foi publicamente renegado por Antunes, fechando um ciclo iniciado duas décadas antes — quando a passagem de outra peça do americano detonou a virada na carreira do brasileiro, que partiu dali para criar *Macunaíma*.

Muita coisa mudou, mas a mudança do diretor, aliás, como aquela de Gerald Thomas, está acontecendo de uma forma contraditória, "dialética", por assim dizer. Enquanto avança — ou volta atrás — em direção diversa ao teatro do diretor americano, em outras mantém a guarda, até por respeito às conquistas no teatro. Um esforço evidente em *Gilgamesh*, esforço que se assiste desde *Trono de sangue*, é o destaque crescente dado aos atores, não mais elementos de coro, quase de cenografia, mas protagonistas capazes de reações menos controladas, menos guiadas.

Assim, além do brilhante Luis Melo, aparecem com destaque intérpretes como Luiz Furlanetto (Anu, Utnapishtim) e Rosane Bonaparte (Ishtar, mulher de Utnapishtim), que imprimem interpretações próprias, singulares, aos personagens. Com os novos atores, vem à tona uma comicidade também maior. O "horóscopo de mitos" segue firme, mas vem agora acompanhado de uma carga de ironia que ajuda a retirar o caráter antes científico, à Joseph Campbell, da apresentação dos mitos. É o caso do monstro Humbaba, grotesco ao ponto do ridículo no grande boneco desenhado pelo cenógrafo J.C. Serroni, que perde uma luta contra Gilgamesh e implora covardemente para seguir o herói.

O humor na montagem é deliberado e provoca um confronto inesperado. As atuações de Luis Melo (o rei Gilgamesh, que vive aventuras e sai pelo mundo atrás da vida eterna) e Luiz Furlanetto chegam a ser conflitantes. O primeiro carrega — com brilho, repita-se — muito da interpretação anterior da companhia, de maior envolvimento formal com o mito, enquanto o segundo brinca com o mito. Em uma cena, a última do espetáculo, o conflito entre os dois atrapalha a própria peça. Furlanetto, como Utnapishtim, que recebeu dos deuses a vida eterna, conta sobre o dilúvio a um Melo, como Gilgamesh, que mal parece ouvir.

Luis Melo está concentrado exclusivamente na tragédia de Gilgamesh e não reage, a não ser no final, com um grito de dor profunda ao saber que não vai alcançar a vida eterna. É como se não houvesse ação conjunta, o que é bem possível, já que o espetáculo, como noticiado, foi em boa parte desenvolvido com o elenco sem a presença do protagonista.

Ao trabalhar com leveza os muitos mitos que vai trazendo ao palco, de Noé à prostituta sagrada ao monstro que protege a floresta, Antunes realiza com seu *Gilgamesh* algo que talvez Bob Wilson jamais possa alcançar. O espetáculo é de um sincretismo religioso e cultural que só mesmo no Brasil. Estão presentes desde os dervixes turcos (ou dervisches, como registrado quando de um espetáculo do gênero no festival de São Paulo, dois anos atrás) até uma gueixa japonesa, passando por uma odalisca árabe e por diversas referências indianas, sem contar o chapéu coco dos comediantes europeus. Também não falta a imagem católica, marcada na ambiência de monastério em que se inicia o espetáculo.

O sincretismo tresloucado, que vai provocando estranhamentos a cada mudança de cena, no que é, com certeza, a sensação mais feliz causada pela montagem, só é possível por conta da cenografia desenvolvida por J.C. Serroni. Uma cenografia de fundo infinito, muita fumaça e carros aos montes. Carros que reportam diretamente ao Carnaval brasileiro, ou antes, às procissões barrocas.

Três mulheres altas

Com os (relativamente) jovens Tony Kushner e Howard Korder, entre muitos outros, o teatro redescobriu a palavra nos primeiros anos da década de 90. Depois deles, era inevitável, redescobriu uma ou duas gerações anteriores de dramaturgos, que seguiam por aí, esquecidos.

Foi o caso do gigante Arthur Miller, que desde então montou três novos textos e não promete parada, aos 80 anos. Foram os casos de muitos outros, alguns nem tão velhos assim, como Tom Stoppard, Harold Pinter ou mesmo Sam Shepard, ou ainda Peter Shaffer. Ou Edward Albee.

Três mulheres altas estreou três décadas depois de seu *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, que abriu os anos 60 na Broadway. *Três mulheres altas* estreou em 1991, na Áustria. Não abriu os anos 90, mal foi notada. Pouco mais de um ano atrás, Albee era citado como "esquecido" pela *Time*.

Ele estava exilado, ainda escrevendo, ao contrário de Miller e Pinter, que pareciam ter desistido. Era lembrado apenas pelos teatros da Europa e os chamados teatros regionais dos Estados Unidos. *Três mulheres altas* mudou tudo. Albee está de volta. Em Londres, foi pelas mãos de Maggie Smith. Em Nova York, Myra Carter. No Brasil, agora, pelas mãos de Beatriz Segall.

A interpretação da atriz para a velha senhora de 90 e tantos anos, em *Três mulheres altas*, é o que se destaca da montagem. O personagem, desenhado a partir da mãe adotiva do autor, se desdobra em três, os outros (uma jovem e outra de meia idade) feitas por Marisa Orth e Natália Thimberg.

O espetáculo corre em torno da velha senhora. No primeiro ato, uma jovem advogada e uma dama de companhia ouvem as suas histórias. No segundo, depois de um derrame, as três voltam ao palco como em sonho, representando as três fases da longa vida da protagonista.

Como em *Vestido de noiva* ou *Valsa n.º 6*, ambas de Nelson Rodrigues (não à-toa, um autor que se considerava "filho" do americano Eugene O'Neill, a exemplo de Albee), em *Três mulheres altas* a protagonista vai recordando em delírio a sua própria vida. E vai recordando "aquela família horrorosa".

A exposição confessional da "família", da relação com a irmã alcoólatra, com o marido "pinguim" e o filho homossexual, supostamente o personagem, o alter-ego do autor, somada à ambientação no rico dormitório, remete ao teatro anterior àquele de Albee.

Uma dramaturgia antiga, bem escrita e confessional, de balanço autobiográfico, como em *Longa jornada noite adentro*, de O'Neill. É quase inevitável, em tais condições, o clichê. Coisas como "o tempo mais feliz é agora. Sempre." É quase inevitável, também, a exploração de um certo voyeurismo de pequena burguesia, em torno do sexo confessional.

Mais ligada ao texto, a peça dá pouco espaço ao diretor, o que também é sinal dos tempos. José Possi Neto, além de marcações e de uma direção de atores sempre difícil de identificar, pois depende mais da arte dos atores, interfere no espetáculo pela iluminação. É encorpada, luxuosa, a exemplo do cenário, agindo por nuances, como no piscar ao fundo, que marca as falhas no bater do coração.

Beatriz Segall se destaca do espetáculo, como foi dito, escapando com alguma dificuldade dos trejeitos de senilidade no primeiro ato, mas inteiramente à vontade no segundo. Pelo espetáculo todo, distribui humor e elegância. Natália Thimberg carrega um personagem por demais amargo, sarcástico, o que não é facilitado pela expressão da própria atriz, mas também ela tem o seu momento maior, em passagem algo melodramática no segundo ato.

Marisa Orth — primeiro como a advogada politizada e durona, depois como a jovem sonhadora e romântica — é o personagem (e a interpretação) menos resolvido. Pouco a ver com a intérprete, na verdade. Tanto a advogada quanto a jovem do segundo ato são usadas como contraponto para a protagonista, que surge como uma espécie de professora de vida, no que é outro clichê da peça.

São arquétipos do "novo", do "jovem", que Edward Albee, 67, idealiza como alguém sonhador, que acredita na vida e deve ser avisado sobre as misérias que o aguardam. É o que diferencia, entre muitos aspectos, a sua geração daquela do americano Kushner, do canadense Brad Fraser, do alemão Klaus Pohl, da Aids e do fim do milênio. O jovem de Edward Albee não existe mais.

Amor e restos humanos

Amor e restos humanos é a versão para cinema, agora em vídeo, da peça *Unidentified human remains and the true nature of love,* do canadense Brad Fraser, que escreveu a adaptação.

É uma chance rara de acompanhar no Brasil, com mais presteza, o que está sendo feito por toda uma nova geração de dramaturgos, nos teatros de Nova York e Londres. *Angels in America*, por exemplo, do americano Tony Kushner, só vai estrear em São Paulo mais de três anos depois de Londres e quase cinco depois da estréia algo improvisada em San Francisco.

Unidentified human remains é mais recente e Fraser já faz parte de um grupo de autores que recebeu atenção exatamente pelo caminho aberto por Kushner. Os temas são semelhantes, como a Aids, a violência na metrópole decadente, a desilusão dos jovens com sonhos de amor e arte, a morte.

Os diálogos, simplificados nas legendas, são originalmente incisivos, de uma ironia dolorosa. *Amor e restos humanos* é o espelho da geração do fim do milênio.

Péricles

Péricles começa como mais-uma-de-Ulysses Cruz. Panos pretos, longos bastões, interpretações empostadas em que os atores parecem perder o fôlego e fungam desesperadamente diante da responsabilidade de estar falando Shakespeare. Mais à frente, passos de luta marcial; fumaça por todo lado; tudo indica *Macbeth 2*, o segundo sono.

Mas aos poucos, conforme *Péricles, Príncipe de Tiro* vai escapando da trama de incesto que abre a peça, a montagem vai-se revelando diversa daquelas montagens de Ulysses Cruz. Começa por Cleyde Yáconis, no papel do narrador Gower, tirando nuances cômicas do texto de Shakespeare.

Entram depois os clowns conhecidos de toda peça elisabetana, desta vez como pescadores que retiram Péricles do mar. Mais à frente, são três cortesãos que a encenação apresenta como gays, fazendo fofocas e observações maldosas sobre Péricles e outros cavalheiros em luta pelo amor de uma jovem. A montagem ganha ritmo e o humor se instala, ao lado de um certo romantismo.

Mas não adianta; não há nada mais aleatório na obra de Shakespeare do que este *Péricles* que parece ter começado por uma razão, passado a outra e a outra, para terminar com uma costura sem nexo. A peça não leva a lugar algum; as viagens de Péricles pelo mar se repetem, enquanto personagens centrais se perdem e são mortos como em alguma telenovela que precise mudar o elenco. A pergunta é quase inevitável, por que produzir um Shakespeare menor? Não é suficiente o argumento de que a peça jamais foi produzida no Brasil.

Mas o espetáculo vai em frente, sem sentido e cada vez melhor. Tropeça aqui e ali em coreografias pouco trabalhadas e contidas no despreparo do elenco, o que não importa. É apenas um quadro, um número, entre os tantos de *Péricles.* Logo a montagem se levanta em novo quadro, do hilário rei Simonides e suas tiradas sobre os apaixonados Péricles e Thaisa, sua filha. Inesperadamente, a partir de um texto fraco e limitado diante de *Macbeth,* Ulysses Cruz vai tirando mais, trabalhando em maior detalhe.

Péricles é uma montagem consciente das exigências do entretenimento e da diversidade. E que se esforça por dar prazer, antes de mais nada. Mais do que números de circo, que estão lá, em adequada integração ao espetáculo, *Péricles* traz o próprio circo, menos em forma do que em espírito. Isso é inédito, em se tratando de Ulysses Cruz. Mas o tom farsesco que impregna todo o espetáculo também tem o seu preço.

Nas passagens de maior melodrama, pois é de melodrama que se trata e jamais de tragédia, *Péricles* segue tirando risos do público, descontroladamente. É assim ao anunciar-se a morte de Thaisa, o grande amor de Péricles, em trabalho de parto, no mar. "Senhor, no porão tem um caixão à prova d´água", diz um marinheiro ao príncipe, derrubando a platéia em gargalhadas.

❧

Seria talvez o caso de dominar melhor as mudanças de tom, na sintonia fina da direção. Ou não, como parece indicar mais à frente uma cena de sintonia grossa, a cena descontrolada do bordel dirigido por Cláudia Mello — em interpretação escrachada e livre, sem nada do rigor físico exigido de outras atuações da peça, sempre as mais fracas.

Leonardo Brício em Péricles

Também na tradução, evidencia-se nesta passagem a inesperada irreverência de Ulysses Cruz, com expressões tiradas abertamente do presente. Em sua cena relativamente curta, Cláudia Mello tem passagens memoráveis e é quem dá a marca do espetáculo no palco, ao lado de Cleyde Yáconis, esta com uma empatia incomum e uma voz cheia, encorpada, que embala a história.

À vontade em cena, as duas atrizes surgem como o contrário de Leonardo Brício, assustado com o seu Péricles, que imagina ser, ao que parece, um personagem trágico da estatura dos maiores de Shakespeare. Não é; Péricles é papel menor, com desenho e diálogos pobres, que exige criação extra por parte do intérprete, como aliás acontece com as atrizes citadas.

Por fim, o figurino e a cenografia de Hélio Eichbauer acompanham a farsa. Imagens clássicas, das máscaras do teatro grego à figura da deusa Diana, das roupas "de época" aos grafismos dos escudos e bandeiras, surgem recicladas como em alguma ópera extravagante do romantismo. Ao mesmo tempo, muita praticidade nos blocos móveis de cenário, nas velas e bastões; também o grandioso Hélio Eichbauer parece estar aprendendo, afinal, sobre o humor e a simplicidade.

Atos e omissões

Entre as singularidades da nova dramaturgia no mundo e no Brasil, neste fim de milênio, está o espelho da cidade grande em deterioração econômica, em dissolução social e moral. No dizer do crítico inglês Benedict Nightingale, são peças "que se passam em cidades onde qualquer coisa é possível, menos a atenção aos outros e o sentido de comunidade".

São peças que ampliam "o ataque a uma sociedade egoísta e corrupta". No mundo, é o que se assiste nas peças do americano Tony Kushner, do canadense Brad Fraser, do francês Bernard-Marie Koltès. No Brasil, é o que se assiste em *Atos e omissões*, de Bosco Brasil, no Teatro de Câmara de São Paulo.

O barroco William Shakespeare, os clássicos, os clássicos modernos, o moderno Nelson Rodrigues, todos foram de grande utilidade. Mas não há nada como um autor contemporâneo. *Atos e omissões*, com todos os seus equívocos e imperfeições formais, e imperfeições formais é o que não falta à nova dramaturgia, não só no Brasil, é uma peça que reflete melhor, é um espelho mais definido do que se passa com as pessoas, hoje.

Está longe ainda da chamada carpintaria dos seus antecessores, sejam imediatos como Plínio Marcos ou mais distantes como os citados clássicos, mas é o bastante para levar ao palco a linguagem e os temas do presente.

Em *Atos e omissões* (um título algo presunçoso e pouco inspirado, próprio do teatro de tese em que ainda se debate a nova dramaturgia) sobem ao palco a banalização da violência na metrópole, a desilusão dos (já não tão) jovens com os seus sonhos de amor e arte, o racismo, a morte.

É precisamente o que se assiste na peça *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès — cujo personagem título é abertamente citado, aliás, em *Atos e omissões*. Também é o que se assiste em *Unidentified human remains*, de Brad Fraser. Juntem-se a isso tudo a Aids e a religião, como em *Angels in America*, e o resultado é a dramaturgia contemporânea.

Uma dramaturgia que não é do gosto dos últimos sobreviventes da vanguarda modernista, assustados com o convencionalismo formal dos novos autores, mas também uma dramaturgia que conseguiu livrar o teatro do marasmo em que estava preso há tempos.

Atos e omissões, no recém-criado Teatro de Câmara, é uma comédia realista, mas de um realismo cru, de carne crua, como diz o diretor inglês Stephen Daldry ao descrever o teatro destes anos 90.

Logo de cara, na apresentação, revela as suas imperfeições. Encenada pelo autor, a peça não estabelece a própria comicidade. Não consegue fazer rir, por mais que se esforce e até anuncie que vai fazer rir. Uma direção experiente aproveitaria melhor, por exemplo, o diálogo cômico inicial entre os personagens Zupo e Hersílio. A cena perde em intensidade por conta da mão pesada do autor, deslocado no papel de encenador.

Mas *Atos e omissões* não é *Budro,* a frágil peça anterior de Bosco Brasil — um dramalhão modernoso com tipos confessionais demais para escapar dos conflitos existenciais do gênero zona sul. *Atos e omissões* se impõe aos poucos, por conta dos personagens bem definidos e de várias cenas bem construídas.

Uma delas, que lembra a cena inicial de *Unidentified human remains,* é a que reúne os amigos Luís Daniel e Petrônio. Eles contam os mortos de sua geração ainda jovem, mas já deteriorada e perdida, a exemplo da arquitetura e da vida no conjunto habitacional da zona leste onde ambos cresceram.

O diálogo, que reflete bem um certo companheirismo de esquina, mas em estágio decadente, quase moribundo, consegue ser afinal engraçado, ainda que rindo da própria miséria. Jairo Mattos, no papel de Luís Daniel, repete a interpretação vigorosa de sempre, por toda a peça, no limite entre a violência e o carinho.

Mas não demora e a encenação prende outra vez a peça. Há blecautes demais, entrecortando a ação, quebrando o ritmo. Também há detalhes demais na cenografia desnecessariamente feia de *Atos e omissões,* detalhes que se amontoam como lixo, a atrapalhar o caminho dos atores.

A viagem à zona leste, que tanto enriqueceu a galeria de personagens de Bosco Brasil, empobreceu desnecessariamente, não apenas o cenário, mas também o figurino. As belas Lavínia Pannunzio e Ariela Goldmann que o digam.

De todo modo, as duas atrizes ganharam papéis mais complexos, em que expõem uma maior amplitude de interpretação — trágica para Lavínia, cômica para Ariela. Confirmam ser intérpretes maduras, desenvolvidas, prontas para a nova dramaturgia.

Casa de Orates

Um autor que sabe fazer com que os personagens entrem e saiam. Foi assim que Arthur Azevedo se autodescreveu, em artigo de *A Notícia*, poucos anos depois de escrever *Casa de Orates* com o irmão, Aluísio Azevedo. Era uma brincadeira do autor da obra-prima *O mambembe* com a sua capacidade de tirar graça do interminável bater de portas das comédias.

Uma capacidade de "interessar o público e alegrá-lo, o que é mais difícil do que aborrecê-lo" — como ele escreveu com ironia característica no mesmo artigo, reproduzido no *Teatro de Arthur Azevedo* editado por Antônio Martins de Araújo, em 1983. Para quem andou aborrecido com o teatro, e não foram poucos os aborrecimentos nestas últimas décadas, nada melhor do que Arthur Azevedo.

Casa de Orates, com o seu hilariante bater de portas, com a sua comédia de erros, está no teatro Aliança Francesa em espetáculo encenado por Brian Penido. Quem assistiu *O noviço*, de Martins Pena, também encenada por Penido, um ano antes, vai perceber uma montagem de maior cuidado na produção e uma montagem, sobretudo, de maior desenvolvimento na interpretação — isso apesar do elenco carregado de atores jovens.

Começando da produção, o cenário de *Casa de Orates* foi buscar para o palco uma imagem que é a própria essência do teatro de Arthur Azevedo. O dramaturgo que sabe fazer com que os personagens entrem e saiam ganhou uma cenografia toda ela de portas, de início três portas, depois desdobrando-se em sete, conforme a confusão se amplia. Uma cenografia engenhosa e realizada, se não com os recursos que exigiria, ao menos com cuidado. Uma cenografia engenhosa para a engenhosa trama de Arthur e Aluísio Azevedo, sobre a confusão crescente em torno da escolha de um marido para Júlia, a filha de um certo comendador Manuel e de Sinhazinha Mariana.

O comendador quer um homem de saúde perfeita, sua mulher quer um homem rico, e um terceiro pretendente surge no primo estúpido da jovem — mas Júlia acaba mesmo é por fugir com seu grande amor, um anêmico. Os dois se escondem numa clínica de repouso, ou de loucos, vindo daí o título, onde também vão parar os demais personagens, mais um médico, com sua mulher e depois sua amante.

A comédia dos erros se instala, e, para tais personagens e uma trama assim, Brian Penido retira dos atores uma interpretação, bastante adequada, de filme mudo — no que é auxiliado, informa o programa da peça, pela técnica circense de Alexandre Roit, um dos Parlapatões de *Sardanapalo.* Uma interpretação que é reforçada pela maquiagem e até por uma dublagem, em certo momento. Uma interpretação de tipos exagerados, comicamente grotescos, de vaudeville.

Assim, o amor anêmico de Júlia, Roberto, que não tem um intérprete dos mais seguros em Henrique Pessoa, torna-se um dos personagens mais engraçados em função do físico do ator e de sua postura, dos seus gestos, do seu andar. Os demais seguem uma linha caricata muito semelhante, alguns com melhor aproveitamento do humor próprio de Arthur Azevedo, de sua ironia com as palavras, como no caso de Luiz Santos Bacelli, que faz o comendador Manuel.

Um humor popular, no enredo e no verbo. Um humor de quem sabe fazer com que os personagens entrem e saiam, para a delícia dos atores e do público. Um humor que já quiseram sufocar, por aqui, felizmente sem sucesso.

O melhor do homem

Houve bastante riso, algum desconforto, sobretudo por conta da trilha musical, e nada que sugerisse desculpa para censura. *O melhor do homem,* que estreou em Curitiba depois de vetada em São Paulo, é aberta, quase explícita nas cenas de sexo homossexual, mas não agride ninguém.

Pelo contrário, lembra *Angels in America,* peça que o diretor Ulysses Cruz buscou encenar antes dela. É quase uma comédia, no texto e principalmente na direção de atores, na direção da interpretação de Rubens Caribé e do novato Milhen Cortáz.

Com apenas dois personagens, o prostituído Dean e o machista Skyler, a peça tem muito do mundo visitado por Plínio Marcos três décadas atrás, em peças como *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne.* Tem muito, sobretudo, das novas versões do teatro de Plínio Marcos, como a montagem semicômica de *Navalha,* com Diogo Vilela. A diferença de *O melhor do homem* é uma pequena fresta de esperança que surge na relação dos dois, com a aceitação por Skyler de seu amor por Dean.

Presos numa cela apertada, criminosos ambos, eles têm menos de um minuto de um beijo de amor, numa cena comovente. Uma cena que começa com o pedido de Dean, um pedido repetido pela peça toda, de carinho. "O que eu preciso de você é simples." Skyler reluta mas acaba por ceder. "Eu amo você, Dean."

Na intrincada ação da peça, com personagens do que se chama de franjas, borda da sociedade, o amor se confunde com o assassinato. O beijo se transforma em morte, porque é assim que Skyler lida com o amor e porque é o que parece pedir Dean, que teria Aids, como ele diz, insistentemente.

Antes da tragédia, o que não falta em *O melhor do homem* é oportunidade para rir. A exemplo de *Angels,* a peça não teme fazer piada sobre trejeitos homossexuais; ao contrário, arranca o quanto pode das brincadeiras, até nas sugestões de sexo entre os dois, tirando risos do público supostamente mais conservador de Curitiba. É como se a palavra "gay" — aliás, citada seguidamente pelo encenador, que fala de *O melhor do homem* como uma "gay play", uma peça homossexual — recuperasse parte do significado original.

Mas nem tudo é gay ou alegre, em *O melhor do homem.* Talvez para não deixar fugir o caráter trágico, Ulysses Cruz, ao mesmo tempo em que dirigiu os atores no caminho da comicidade e do lirismo pontual, sublinhou nos demais componentes da montagem uma atmosfera sombria.

A trilha é carregada de solos de guitarra, de melodia entrecortada e volume altíssimo, provocando desconforto. Também o cenário, todo de metal, como um vagão rasgado à metade, oprimindo os dois presos como que numa lata de sardinha, acentua o pesadelo.

É como se as piadas da peça, que nem são tantas assim, precisassem trazer um gosto amargo adicional, para ninguém esquecer a mensagem. O efeito é prejuízo para o espetáculo e para o público, que é capaz de raciocínio sem as técnicas do gênero, que reportam ao distanciamento brechtiano. De todo modo, é algo que casa com os propósitos de *O melhor do homem* e do projeto de Cruz, de começar a tratar da temática homossexual de forma aberta, e abertamente política.

Um projeto que encontrou em Rubens Caribé e Milhen Cortáz dois intérpretes de grande coragem, para cenas que exigem uma exposição pessoal que a imensa maioria dos atores não aceita. E *ambos*, cada um à sua maneira, ao seu tempo, revelam-se conscientes e preparados para os papéis.

Caribé melhor nos momentos de lirismo, quando vence um algo excessivo sarcasmo com que desenhou Dean. Cortáz melhor nos seus poucos momentos de humor, quando enriquece em sentido o seu estereótipo do machão de Skyler.

Nestes tempos de censura, tempos de campanha por ensino de moral e religião nas escolas, *O melhor do homem* é quase um contra-senso. Mas os tempos são também de contra-senso e a situação de limite sobre um homossexual aidético e um jovem e assassino conservador, na mesma cela de prisão, responde ao ideal de espelhar o tempo.

Os cafajestes

A Bahia viveu uma pequena revolução no teatro, na virada dos anos 90. *A bofetada*, dirigida por Fernando Guerreiro, iniciou "uma mudança radical no comportamento do público soteropolitano, sendo prestigiada por platéias que, antes dela, preferiam frequentar espetáculos visitantes, com elencos televisivos globais" (*O teatro na Bahia, Século 20*, Casa de Palavras, 94).

A bofetada apontou o fim do semi-amadorismo e indicou uma expansão na cultura baiana, do ponto de vista comercial, que prosseguiria depois com Daniela Mercury e o Olodum. Uma expansão que no teatro foi acompanhada por Los Catedrásticos, do *Recital da novíssima poesia baiana.*

Não se tratava mais de fenômeno regional, mas de uma Bahia moderna, "neoliberal", descobrindo nichos de mercado. Sua qualidade maior era então a crítica cômica e corrosiva da própria Bahia, tanto no besteirol *A bofetada* como no *Recital,* com poemas de Gregório de Matos, Kilkerry etc. Seguiram-se comédias e/ou musicais de linha semelhante, como *Oficina condensada,* que reuniu o diretor Fernando Guerreiro e a autora Aninha Franco.

Do mesmo diretor e da mesma autora é *Os cafajestes,* também comédia musical. Passados os anos, a fórmula aperfeiçoou-se quanto ao cuidado de produção e de direção, quanto ao preparo dos atores, mas também bateu nos seus limites.

Meses atrás, na estréia de outro espetáculo em Salvador, o diretor Wolf Maya tocou no problema. O movimento das comédias musicais — que não se limita à Bahia — não tem como ir além das paródias, desenvolver perfil estável, para não falar abertamente em criação e arte, enquanto não se aproximar da música popular, dos melhores compositores. Foi assim no Rio dos anos 20 e 30, das revistas com músicas, por exemplo, de Noel Rosa.

Não é assim com *Os cafajestes,* que precisa recorrer a interpretações paródicas de sucessos velhos ou novos, de Mário Lago e Ataulfo Alves ou de Erasmo e Roberto Carlos, todos externos, anteriores ao teatro. Mas não há dúvida de que a indústria da comédia musical está lá, pronta.

Em *Os cafajestes,* há cantores plenos como Daniel Boaventura, que faz o tímido Alencar, e comediantes desenvolvidos como Oswaldo Mil, que faz Alfredinho. O segundo se destaca por conta do texto ou roteiro, um besteirol antifeminista contemporâneo e sem travas. O primeiro faz o que pode com a reunião disparatada e desigual de canções machistas tiradas da música popular.

De todo modo, ao lado da comédia de tipos dos também ótimos Fábio Lago, que faz o violento Estevão, e George Vassilatos, que faz o gordo e traído Onório, eles mostram a qualidade alcançada pela geração de atores baianos iniciada nos "patifes" e nos "catedrásticos" — sem esquecer o Olodum.

❧

Embora escrita por uma mulher, uma feminista, o que os quatro comediantes anunciam com expressões de asco e batendo na madeira, *Os cafajestes* mais parece uma conversa de bar entre homens, depois do expediente, ou depois da aula. Nada se aproveita, mas há muito do que rir em *Os cafajestes.*

A comédia é um amontoado de tiradas machistas do tipo mulher-gosta-de-apanhar, de velhas músicas que falam de Amélia, de piadas como "se mulher fosse bom Deus também tinha uma". Ou então, "mulher não nasceu para dirigir nada, principalmente Chevette na chuva".

Algumas das piadas são descaradamente grosseiras. Também não faltam intervenções dos atores na platéia. Mas, para quem anda saturado da política correta, não há coisa melhor.

Perdoa-me por me traíres

Em cartaz no Indac, *Perdoa-me por me traíres,* um dos muitos espetáculos de um circuito alternativo bastante poderoso em São Paulo, é daqueles acontecimentos inesperados.

Com um elenco jovem e atirado, está entre as boas montagens de Nelson Rodrigues nos últimos anos. Entre as montagens que conseguem aproximar-se do dramaturgo com grande humor, sem perder — pelo contrário — o que ele tem de mais corrosivo.

Consegue responder com arte à conhecida pergunta de uma crítica, talvez a análise fundamental da obra de Nelson Rodrigues, feita ainda nos anos 50 por um crítico católico: tragédia ou farsa?

À pergunta, que mudou o rumo da dramaturgia rodriguiana então

Flávia Pucci em
Perdoa-me por me traíres

em seu início, o espetáculo do diretor Marco Antônio Braz — e das atrizes Flávia Pucci, uma bela protagonista no papel de tio Raul, e Patrícia Gordo, que faz Glorinha — responde como respondeu o próprio autor. Tragédia e farsa.

Tony Kushner e *Angels in America*

O americano Tony Kushner é o autor de *Angels in America*, a peça que mudou a cara do teatro na virada dos anos 90. Com muito atraso, ela chega ao Brasil. Com ela vem um movimento do teatro na direção da recuperação do texto e do autor, na direção do envolvimento político, com temas como o multiculturalismo, religião, sexo. Em pouco tempo, alcançou tal repercussão que já é dada como parte do cânone ocidental.

❧

O cânone ocidental, o livro com as maiores obras escolhidas pelo americano Harold Bloom, abre com Shakesperare e termina com você e *Angels in America*. Em 95, quatro anos depois da estréia da peça, ela já foi realmente canonizada?

Espero que não. Eu não acredito, na verdade, no cânone ocidental, portanto... Quer dizer, foi muito amável da parte dele, e eu admiro o seu trabalho e, portanto, estou contente de que goste da peça. Mas não tenho qualquer ambição de canonização. Se há realmente um cânone, no sentido de um corpo de literatura que ainda é de interesse, digamos, cem anos depois de ser estudado, você tem que esperar até cem anos depois para decidir. Não há um processo de eleição para um cânone, além daquele de quando as pessoas retornam a um texto mais e mais vezes. Então é porque existe algo que continua verdadeiro e útil. Se isso é verdade ou não sobre *Angels in America*, eu não tenho a menor idéia. Certamente não é a razão por que eu escrevo peças. Se as pessoas escrevem para a eternidade, elas tendem a fazer peças chatas. As peças que eu julgo mais interessantes são as que foram escritas para o momento presente. Isso é verdade até sobre Shakespeare. As suas peças são profundamente ligadas à política jacobina. Ele não escreveu para entreter as pessoas do final do século 20. Se ainda o faz, é porque é um grande autor. Mas eu não tenho idéia se alguém vai prestar atenção à peça daqui a 15 anos. Eu apenas... Eu não posso me preocupar com isso.

Você não se vê, portanto, como parte do establishment do teatro, hoje.

Bem, eu sou parte de um establishment a esta altura, só pelo sucesso da peça e pela atenção que recebeu. Ela certamente me levou a uma posição de proeminência, pelo menos no teatro americano. Mas, novamente, essa não foi a razão por que eu escrevi *Angels in America.*

O crítico americano Eric Bentley escreveu há 50 anos que era quase inconcebível que uma peça pudesse satisfazer à crítica mais rigorosa e também ser popular. Você tornou isso possível outra vez?

Eu não sei... Eu não sei se eu concordaria com isso. Quer dizer, quando você pensa... Isso está em *O dramaturgo como pensador*?

Sim.

É... Quer dizer, quando você pensa nas peças que foram escritas desde então... Eu acho que é verdade que não há muitos que se ajustariam àquele modelo, mas pouco depois que o livro foi escrito Tennessee Williams fez *Um bonde chamado desejo* e Arthur Miller fez *A morte do caixeiro viajante*, e *A longa jornada noite adentro*, de Eugene O'Neill, já estava sendo escrita. Certamente são três peças que se sustentariam nos dois critérios, de sucesso popular e que estão entre as maiores peças jamais escritas. Isso só na América. Na Inglaterra, só Deus sabe, houve quatro ou cinco realmente importantes. Na França, na Espanha, com Fernando Arrabal. Essa é uma afirmação problemática... Ah, claro, estou deixando Samuel Beckett fora. Muita gente vem escrevendo peças interessantes. Quanto à questão sobre se *Angels* merece uma atenção erudita séria, é algo que tem que esperar por um "scholar" (erudito). Ela já está sendo ensinada em várias universidades. Eu sei de algumas teses que foram escritas sobre ela. E alguns "scholars", digamos, importantes estão se debruçando sobre ela. Eu não sei o que vai acontecer, como resultado.

E o que eles dizem?

Até aqui... Bom, para ser franco, eu não li nada que... Quer dizer, o que é desapontador é que o que a peça pode estar mostrando está mais para uma crise no estudo dramático do que na literatura que esse estudo está examinando. Eu sinto que a peça é examinada por "scholars" cujo entendimento do teatro é muito limitado. Há um grande número de pessoas que gostaram, mas elas tentaram fazer coisas... Houve muita coisa sobre simulacro e realidade virtual (ri) e um novo tipo de experiência religiosa que seria toda simulada. É um pouco estúpido dizer isso sobre uma experiência de teatro. Isso é como torturar a peça. Mas há um "scholar" judeu muito importante que está realizando um seminário em Los Angeles sobre *Angels*, considerando a peça um texto especificamente judeu. Eu estou muito interessado, muito curioso em ver o que vai sair daí.

O poeta brasileiro Wally Salomão, que surgiu do movimento dos anos 60 na Bahia, acusou *Angels in America* de não ser mais do que uma comédia de costumes. Você já ouviu esse tipo de crítica antes?

Comédia de costumes... Bom, eu não vejo isso como uma crítica particularmente devastadora. *The importance of being earnest* também é. Então, não sei, eu não penso que seja a pior coisa que alguém possa falar sobre a peça. Eu acredito que é uma avaliação inepta e inexata. A peça é mais uma comédia do que qualquer outra coisa, mas eu não sei, quanto a ser uma comédia de costumes. Se ele está dizendo que não é politicamente séria o bastante, eu certamente discordaria.

Ele dizia que a peça não tem uma experimentação formal...

Bem, não é teatro experimental. Ela está completamente dentro da tradição do realismo narrativo americano. Eu não creio que haja uma tradição... Ele precisa reconsiderar as suas categorias. A relação da peça, quanto à forma, é com aquela de Williams e O'Neill. Eu tenho uma grande admiração por quem faz teatro experimental. Alguns dos melhores momentos que eu tive no teatro aconteceram assistindo trabalhos de teatro experimental. Mas eu simplesmente não tenho nenhuma aptidão para aquilo. Eu sou um contador de histórias. É o que eu mais gosto de fazer. Das coisas que eu faço, é aquela que eu faço melhor. Portanto, é a tradição em que eu trabalho. A esta altura, eu não acho que exista qualquer obrigação absoluta para as pessoas trabalharem exclusivamente com formas experimentais não-narrativas. O teatro experimental, pelo menos neste país, está numa crise violenta.

Como ela se dá?

Eu sinto que sempre houve, na forma não-narrativa, um conflito político com a história. Sempre foi muito difícil, sem uma história, examinar a história de modo coerente. E eu penso que especialmente na América, onde a causalidade, a visão de que algo acontece e depois tem conseqüências, é difícil de ser compreendida, há um grande potencial radical no contar-histórias. A idéia de que algo acontece e de que então algo acontece em conseqüência daquilo é um ponto útil a levantar junto ao público americano. Porque o público americano não entende, por exemplo, se você corta impostos e pontes caem. É importante lembrar a eles que este é basicamente o jeito em que o mundo funciona. Então, seria essa a minha única resposta ao poeta, porque de outra forma eu não entendo o que ele quer dizer. Mas todo mundo já fez alguma crítica vaga sobre a peça, e ele é bem-vindo para fazer a sua.

Você falou da sua ligação com a tradição realista de Williams e O'Neill, mas é mais fácil encontrar pontes entre o seu trabalho e o do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, em termos de teatro político. Como foi que Brecht influenciou a sua dramaturgia, em *Angels*?

Ele é a minha *maior influência*. Quando me apaixonei pelo palco, eu não conseguia ver nenhuma maneira de ser um artista de teatro e estar seriamente envolvido politicamente. E Brecht, quando eu finalmente encontrei Brecht, apontou o caminho para fazê-lo. Ele fez isso pelo exemplo, como um artista sério de teatro e ao mesmo tempo profundamente comprometido com uma luta política, pela qual eu tive e tenho grande simpatia, e com peças como *Mãe coragem*. Foi o que me fez decidir entrar para o teatro e ser um dramaturgo.

E ele era popular.

Ele era. Novamente, alguém que esteja trabalhando na tradição que eu... Quer dizer, Brecht, no início dos anos 30, antes de ir para o exílio, começou a se aproximar de um teatro não-narrativo experimental, apesar de ter sempre como objetivo um teatro que fosse popular. Quer dizer, uma grande dificuldade com o teatro experimental que nós vemos neste país é que o teatro experimental tende a atrair um público extremamente rarefeito, o que se torna problemático, se você está pensando em termos de tomar parte de uma grande luta política. Mas quando Brecht deixou a Alemanha e começou a escrever, você sabe, as peças clássicas, ele trabalhou numa tradição de épico e narrativa que eu acredito ser paralela à minha.

Você já descreveu *Angels in America* como um manual de sobrevivência para os gays na América...

Eu fiz isso? Eu não posso acreditar.

Três anos atrás. De todo modo, você vê o seu trabalho como político, em termos de uma política homossexual?

Bom, não é um manual, mas certamente a minha intenção... Quer dizer, o que se faz é simplesmente escrever sobre o que preocupa você, confunde você, sobre os pontos na sua própria vida onde estão as maiores contradições, e as menos resolvidas, as áreas onde estão as experiências, e isso tende a produzir as melhores e mais interessantes e excitantes e dramáticas peças. A esperança deve ser que as peças sejam úteis, politicamente, embora eu não acredite que você possa escrever com esse fim. Se isso acontece, é por conta do acaso. Mas quando acontece, e realmente aconteceu com *Angels in America*, com a peça tornando-se útil a um movimento político, e um movimento do qual eu participo e de cujo sucesso depende a minha felicidade, é uma coisa maravilhosa. Eu não saí para dizer, "ah, eu vou mostrar aos gays como sobreviver", mas eu queria falar do sentimento de estar vivo na América de Ronald Reagan, sendo gay, homossexual.

Você vê a peça como politicamente correta? E o que PC significa para você?

Bem, eu espero que ela seja politicamente correta e eu abraço completamente a idéia de que as pessoas devem esforçar-se por ser politicamente corretas — o que eu acredito que a direita tentou transformar num rótulo para identificar um tipo de stalinismo cultural da esquerda. Mas eu não penso que seja isso, de maneira nenhuma. A idéia de correção política versus incorreção política... Quer dizer, ela nunca foi usada por ninguém na esquerda, sem um certo grau de ironia. A verdadeira ameaça à liberdade de expressão vem, não da esquerda, mas da direita. Basta olhar para a direita religiosa. É exatamente o seu programa político. Eles querem controlar aquilo em que você acredita, o que você pensa.

E o que é PC?

PC, correção política, significa basicamente que você leva muito, muito a sério as dificuldades que as pessoas têm na luta por liberdade. Para começar, se há necessidade de liberdade é porque você acredita que a opressão é uma realidade e não uma lamúria, uma queixa vazia feita por pessoas cheias de autopiedade. Você acredita que a opressão é verdadeira e que as pessoas são brutalizadas por conta de raça, ou sexo, ou preferência, ou origem, e você acredita que o trabalho que faz, como um artista, como um homem de negócios ou seja o que for, tem um impacto na luta. De qualquer maneira, todo esse debate foi amplificado para além das suas proporções pela direita, como uma meio de calar quem a direita não quer ouvir. Mas eu realmente espero que as minhas peças sejam consideradas politicamente corretas. Por que eu não devo desejar que elas sejam? Claro.

Como você vê o crescimento da direita cristã nos Estados Unidos? Eles são o poder inevitável no próximo milênio?

Eu peço a Deus que não. Estatisticamente, eles não chegam sequer perto de uma maioria dos eleitores americanos. Ainda há sinais encorajadores. Por exemplo, a maioria dos americanos não pensa que (o presidente da Câmara) Newt Gingrich deva ser presidente. Os americanos, historicamente, tendem a votar na direção do centro e a ficar longe dos extremos. Mesmo quando alguém é um extremista, como Ronald Reagan, ele tem que fingir não ser um. Embora ele fosse um semideus reacionário, quando você olha a maneira com que ele falava, foi sempre muito suave. Há uma tradição profunda, neste país, de suspeitar de quem veste a sua religião muito ostensivamente, estando no governo. Eu espero que seja o caso. A América... Quando uma grande parte do mundo se tornou fascista nos anos 30, a América foi para a esquerda, para o máximo de esquerda a que jamais foi. E eu gostaria de acreditar que isso vai se manter, agora. Eu não sei se vai se manter. Mas certamente você tem que lutar contra essas pessoas, porque elas são extraordinariamente perigosas.

Angels in America foi encomendada para ser uma peça curta, de fácil montagem. Como foi que ela se tornou um épico de sete horas?

Em parte, apenas porque eu tinha muito para falar. Em parte, porque eu precisava... Bem, eu projetei uma peça com oito protagonistas, e isso é uma garantia de que ela vai ser mais longa do que uma peça comum. Para lidar com as histórias de oito pessoas diferentes, ou sete, em *Angels*, você vai precisar de tempo no palco. Eu queria escrever, eu queria tentar algo realmente ambicioso, em grande escala. Eu não me permiti articular esse desejo para mim mesmo. Apenas aconteceu. Mas eu penso que foi o que eu queria fazer.

Como surgiu a peça? Qual foi a sua idéia, quando você começou a escrever, uma peça sobre política homossexual, sobre política cristã?

Eu queria escrever uma peça sobre estar vivo, como eu disse, na América nos anos Reagan, sendo homossexual. Eu não busquei qualquer assunto específico. Eu queria dar à peça um campo inteiro para jogar, tanto quanto possível. Eu sinto que, se dissesse "esta vai ser uma peça sobre política homossexual" ou algo assim, eu estaria escrevendo algo como uma peça de tese. Eu estou muito mais interessado, e isso também vem de Brecht, na fascinação da perspectiva multifocal. A idéia de que o mundo no palco se apresenta a você com uma ampla riqueza de informação, que você vai ter que trabalhar para interpretar, e para a qual a platéia então tem que trazer... Eu suponho que você pode dizer que, se *Angels in America* é experimental de alguma maneira, é nesse sentido.

Ela é aberta...

Ela é genuinamente épica, em oposição a uma peça lírica ou simplesmente narrativa. Você tem muitas histórias diferentes acontecendo ao mesmo tempo. E todo mundo tem uma visão diferente sobre o que a peça trata. Eu recebo cartas de pessoas dizendo que ela é sobre esse personagem, sobre aquele, que é uma peça judaica, é uma peça gay, é uma peça sobre uma mulher viciada em Valium. Ela tem uma série de perspectivas diferentes. Quando eu comecei a escrever, eu pensei apenas, "bem, este é um tempo terrível, o milênio está se aproximando, há um sentimento apocalíptico no ar porque nós temos esse incrivelmente louco homem-mal como presidente, as pessoas estão morrendo à esquerda e à direita, com 20, 30 anos, de uma praga no final do século 20, e o próprio mundo, o mundo físico, parece estar se desmantelando, é um tempo muito ruim, e isso é o que você sente, eu sinto".

No trabalho de diretores como Robert Wilson e Peter Sellars, nos anos 80, o teatro experimental rejeitou os autores e as palavras.

Sim.

Com *Angels in America*, agora, você acredita que os autores estão pedindo de volta o seu lugar no palco?

Eu não faria *Angels in America* o centro disso... O movimento em direção ao teatro de imagens começou nos anos 60 e se tornou muito grande nos anos 70, com coisas como *Einstein on the beach* e com o trabalho de Wilson. E ainda há muito daquilo por aí. Eu acredito que houve uma resposta àquele tipo de teatro por uma geração de dramaturgos, como eu. Eu assisti *Einstein on the beach* e foi uma das coisas mais empolgantes que já vi no teatro. E eu assisti muito do trabalho de Wilson na época, e o que JoAnne Alkalaitis estava fazendo, sem palavras, ou melhor, com palavras que estava inventando. Mas eu pensei, "bem, isso é porque as palavras não têm mais utilidade ou porque as peças que estão sendo escritas não são particularmente úteis para espelhar a situação? Não há uma forma de escrever que também toque no que os eventos não-narrativos, não-verbais estão tocando?" Eu sou apaixonado pela idéia do teatro como um lugar de encontro público onde o debate cívico é também entretenimento. E acredito que, se quiser tomar parte do debate cívico, eu tenho que usar palavras para dizer o quanto eu estou irritado em relação aos cortes do orçamento. E nesta sociedade de informação as pessoas parecem contraditoriamente lidar cada vez menos com as imagens e cada vez mais com e-mail e com uma variedade de informações verbais e escritas. É muito significativo, e eu acho que nós temos que responder a isso com palavras.

Você falou da sua geração. Uma série de autores surgiu nos últimos anos, Brad Fraser, Anna Deavere Smith, Jon Robin Baitz e muitos outros. Você escolheria algum como mais próximo?

Anna Deavere Smith é uma artista de teatro incrivelmente, incrivelmente importante. O que ela está fazendo ninguém mais está fazendo. É tremendamente importante. Tem uma jovem escritora negra, agora, chamada Suzan-Lori Parks. Eu penso que ela é o melhor dramaturgo americano vivo. Seu trabalho é de imensa importância. Mas há um grande número de outros autores, David Greenspan... Muitos. Um jovem americano de origem asiática, Han Ong, ele é ótimo.

Mas você vê alguma ligação entre o seu trabalho e o deles?

Ah, sim. Nós fomos todos muito influenciados pelo trabalho de invenção diretorial do teatro de imagens. Foi como que um desafio feito por aquele teatro à própria noção de teatralidade, o que eu penso que muitos dramaturgos haviam como que abandonado. Nós tínhamos esquecido o quanto de mágica você pode fazer no palco. Eu também penso que muitos de nós fomos influenciados pelos escritores socialistas ingleses, especialmente por Caryl Churchill, que teve um grande impacto neste país.

E quanto à política?

Todos nós escolhemos, em certo grau, uma política de identidade. Todas essas peças, todos esses dramaturgos lidam com questões de tribalismo e nacionalismo de vários tipos, e internacionalismo, e cultura, e multiculturalismo. São todos aspectos de algo que você poderia chamar vagamente de política de identidade, o que é talvez a questão política global do momento, eu acho. É um dos nossos pontos fortes, mas também um dos nossos pontos fracos, como uma geração de escritores. Há outras questões, especialmente questões econômicas, com as quais nós paramos de lidar e às quais precisamos provavelmente voltar agora, porque a direita teve uma vitória completa no campo do discurso da economia, e isso os torna enormemente fortes. Nós temos muito o que pensar. Mas nós somos uma geração identificável de escritores, não há dúvida.

Depois de *Angels in America,* uma geração anterior de escritores, como o inglês Harold Pinter e os americanos Arthur Miller e Edward Albee, voltou a escrever. Voltou a escrever peças longas. Como você vê o novo trabalho deles?

Eu gosto muito, de uma parte. Eu gostei de *Três mulheres altas,* de Albee. Eu tenho reações diferentes em relação a cada um daqueles autores. Pinter é um grande escritor. (ri) Você sabe, eu não quero cometer uma indiscrição. Vamos deixar assim.

Voltando a *Angels in America,* você vê alguma ligação entre o seu personagem Roy Cohn, que é baseado no ativista de direita, e o líder da direita cristã americana Ralph Reed?

Não. Ele é muito mais interessante. Uma coisa maravilhosa sobre Roy é que ele nunca foi um mentiroso. Eu acredito que ele era louco e que ele era uma pessoa de contradições imensas. Eu acredito que isso é verdade, não só do personagem que eu fiz, mas também da própria pessoa. Eu acredito que ele queria viver aquelas contradições abertamente, completamente. Ele era orgulhoso da sua criminalidade. Ralph Reed está agora tentando fingir que ele não é um teocrata, está tentando fingir que ele é um democrata, que ele acredita na democracia pluralista. O homem é um "mulah". Ele acredita num governo por autoridade religiosa. Eu não penso que seria, de maneira alguma, um exagero dizer que o homem é um fascista. Talvez não no sentido clássico, mas o homem é profundamente antidemocrático, e eu penso que ele não hesitaria, por um segundo, em usar a violência e o poder do governo dos Estados Unidos para esmagar mulheres que procurem fazer um aborto ou que procurem emprego, lésbicas e gays, ou qualquer outro que entre no caminho da direita cristã. Isso faz com que ele seja muito menos interessante do que Roy Cohn, que apegou-se às suas contradições só para encontrar o coração do conservadorismo americano. A hipocrisia não é assim tão interessante, para mim. Ralph Reed é muito banal. Roy foi um grande vilão. Essa é a diferença.

Você cria anjos para as suas peças, você escreve sobre religião, você descreve fatos como a Perestroika como milagres. Você prescreve teologia para as pessoas estudarem. Você acredita em Deus?

Eu não sei. Eu sou um agnóstico. Ser um agnóstico é uma posição mais complicada. É abraçar uma falta de certeza, como condição. Mas é uma condição difícil de abraçar. Agnosticismo não é indiferente. Agnosticismo é uma espécie de ambivalência torturante que você... Você está simplesmente dizendo que não tem provas. Nada que seja forte o bastante para levá-lo à fé religiosa, mas nada que seja forte o bastante para mover você na direção da certeza da não-existência de Deus. Essa é a condição em que estou agora. Eu sinto que posso estar sendo impelido na direção da fé, se é que eu estou sendo impelido em alguma direção. Certamente eu estou muito tocado por uma série de tradições religiosas diferentes. Eu me considero um escritor muito profundamente judeu. E eu sempre fui fascinado por aspectos do cristianismo, e muito pelo Jesus que você encontra no Novo Testamento. O *Sermão da montanha* é um documento extraordinário. Se os cristãos em geral se comportassem da maneira que Jesus disse a eles para se comportarem no *Sermão da montanha,* haveria bem menos problemas no mundo. Infelizmente os cristãos, especialmente o papa, simplesmente não leram o *Sermão da montanha.*

O papa João Paulo 2.º, que chegou a ser ator e dramaturgo na Polônia, escreveu em seu livro mais recente, citando André Maulraux, que o século 21 vai ser o século da religião, ou não será de forma alguma. Você concorda com isso?

Eu não acredito que este papa atual tenha a menor idéia do que seja a religião. Eu acho que ele é profundamente cínico e um homem rancoroso, basicamente. Eu não sei a resposta para a sua pergunta.

Quer dizer, eu acredito que também deveria ser o século do socialismo ou não será de forma alguma. Eu ficaria muito mais feliz com algo assim. Se o que ele está dizendo é que vai ser um século em que os homossexuais vão ser, ou exterminados, ou presos, um século em que ninguém vai poder conseguir um aborto, um século em que a sexualidade vai ser relegada outra vez à função puramente de procriação, então não vai ser um século em que eu espero viver. O aiatolá concordaria com ele. Mas eu penso que eles são basicamente da mesma linha. O que eu espero é que, quando ele tiver partido, nós tenhamos um papa decente outra vez. Alguém como João 23, porque eu acredito que há um grande potencial para o bem na igreja e eu acho que ele a transformou, basicamente, numa instituição para a promoção do mal. Eu lamento por isso, porque eu acredito que os católicos merecem algo mais do que ele.

Como foi a sua relação com o diretor, católico, Declan Donnellan, de *Angels in America*?

Muito boa. Nós vamos trabalhar juntos outra vez.

Vocês discutiram religião alguma vez? Vocês tiveram algum conflito?

Bem, nós não tivemos conflitos. Nós tivemos discussões muito interessantes, sobre questões... Nós tivemos mais conflitos sobre ação política, talvez, sobre ação política homossexual. É uma relação complicada, mas nós nunca tivemos discordâncias mais fortes sobre religião ou algo assim. Eu acho o catolicismo dele muito comovente, a versão dele para o catolicismo.

Como foi o seu trabalho com o diretor negro George C. Wolfe, na montagem de *Angels* em Nova York?

Foi maravilhoso. Nós estamos trabalhando juntos numa peça que vai estrear no National Theatre, em Londres, ano que vem. É uma nova peça que estou escrevendo, sobre a relação entre a indústria têxtil britânica e a escravidão americana, no século 19. Eu estou no processo de escrever, agora.

Angels in America

Não foi o desastre anunciado. *Angels in America,* versão brasileira, é um espetáculo que mostra bem como as coisas se estabelecem rapidamente, neste fim de milênio. As palavras dos personagens de Tony Kushner, verdadeiras revelações poucos anos atrás, cristalizam-se e frases inteiras já são encenadas com uma reverência paralisante, com direito a boca de cena, foco de luz e voz empostada.

O museu, tão cedo. Ainda é cedo para falar em Shakespeare; aliás, nem Shakespeare é para ser assim. Frases como "a história a ponto de arrebentar, o milênio se aproxima", tiradas do contexto, lançadas como verdades absolutas sobre a platéia, como profecias de algum púlpito, tornam-se vazias e ostentatórias. Da mesma forma, "chegará o final, o céu desabará e haverá tempestades horríveis e chuvas de luz venenosa", lançadas do púlpito retoricamente, quase infantilmente, perdem toda a ironia, para não dizer o sentido.

O americano Tony Kushner não é dramaturgo de fazer discurso em cena. Como o alemão Bertolt Brecht, sua influência maior, ele é "ambivalente", para ficar na expressão auto-irônica de uma das grandes cenas da peça e uma das cenas mais políticas do teatro contemporâneo, destroçada pelos cortes, na versão brasileira.

* * *

Não se entendem tantos cortes, a não ser pela submissão a uma suposta exigência de tempo do público, exigência já devidamente vencida nas montagens anteriores pelo mundo todo. Os cortes foram profundos a ponto de virtualmente desaparecer com um dos personagens maiores da peça, Hannah, a mãe mórmon de Joe, advogado republicano gay.

Junto com ela somem duas cenas inteiras, uma *com a frase*, também de grande auto-ironia, em que uma mendiga louca avisa, "ah, sim, no novo século eu acho que nós seremos todos loucos". Todos serão como ela, a louca pueril que cita Nostradamus e que a versão brasileira simplesmente matou. Mas talvez a frase e a louca não fossem mesmo grandiloquentes o bastante, para os propósitos grandiloquentes da montagem.

A outra cena cortada, aquela em que Hannah e uma amiga sua, de Salt Lake City, falam com fé dos santos dos últimos dias e como que dão o outro lado, o lado bom dos reacionários mórmons, vem sendo questionada desde as primeiras montagens de *Angels in America.*

Num debate em Londres, três anos atrás, o dramaturgo defendeu a cena irritado, dizendo que ela estava ali, não simplesmente para sustentar a trama, mas com a função maior de alterar o humor, de mudar o tom da peça, antes do último ato. Mas não adianta, não entendem e cortam. Cortes, grandiloqüência, mas *Angels in America* sobrevive. E sobrevive em grande parte porque o americano Tony Kushner sabe contar uma história, como ele mesmo gosta de dizer.

No limite, a peça é ela própria sobre o ato de compaixão que é contar uma história, o ato de comunicar. Depois de um meio século em que o entendimento foi negado, na idéia predominante do teatro, chegando aos casos terminais da última décadas, com as peças sem palavras, com a rejeição como impossível, *Angels in America* surge como arauto de novos tempos.

No final desta primeira parte de *Angels in America,* chamada *O milênio se aproxima,* a única montada no Brasil (e sem previsão de montagem da segunda parte, chamada *Perestroika*), o anjo desce ao jovem com Aids e anuncia que o mensageiro chegou. O anjo é o mensageiro; a metáfora, mais explícita impossível, é a do restabelecimento da comunicação com Deus. Acabou a espera por Godot, no tracadilho niilista de Samuel Beckett.

O século que se aproxima é aquele que vai trazer "tolerância, perdão, graça", na profecia "lilás" de Belize, o enfermeiro "drag". O século que se aproxima vai trazer Deus, no bom sentido. Muita gente, a começar do papa João Paulo 2.°, passando pelo republicano Newt Gingrich, acha a mesma coisa, que "a grande obra vai começar". Só não concorda com Belize quanto às prioridades.

◆

Mas eu dizia que a versão brasileira é um bom espetáculo, com boas atuações, direção, cenografia etc. A direção geral de Iacov Hillel é conservadora, como é o caso, quase sempre, nas adaptações de peças importadas, O figurino do personagem Roy Cohn, os objetos de cena, os trejeitos de Belize, nada de novo.

Conserva-se o produto de Nova York ou de Londres, o que não é de todo ruim, para falar a verdade. Também como é, quase sempre, nas montagens de sucessos importados, não faltam atuações irreverentes, em que os atores esforçam-se antes por adorar presunçosamente o próprio texto. Degustam o papel, antes de cuidar de levá-lo ao público.

Novamente, não é de todo ruim, apesar do prejuízo para o desenho de personagens como a Ethel Rosemberg de Eliana Guttman e, acima de todos, o empobrecido Roy Cohn de Rodrigo Santiago. As melhores surpresas ficam por conta de João Vitti como Prior Walter e de Cássio Scapin como Louis.

João Vitti ainda não integrou toda a tragicomicidade do personagem, o Profeta, o jovem com Aids no fim do milênio, mas não compromete, como a atuação anterior fazia prever. Evolui no palco, de forma emocionante. Cássio Scapin nem chega a ser surpresa, na realidade. Um dos grandes jovens comediantes do país, parece já ter atingido o que João Vitti procura. Realça assim um personagem, aliás o alter ego de Tony Kushner, pouco valorizado em montagens anteriores.

Segundas histórias

Não é por coincidência que o melhor de *Segundas histórias* aparece quando Antônio Nóbrega improvisa em meio ao público, ou quando canta e toca. É quando Antônio Nóbrega é mais Antônio Nóbrega e menos a figura algo formal de Tonheta, a sua versão de Carlitos.

Antônio Nóbrega, aqui também diretor, é talvez o maior ator de gênero popular que o crítico já viu no palco, ao lado de Denise Fraga. É engraçado, de uma ironia ingênua, é um repentista inspirado, um músico talentoso, com sua rabeca que maneja com facilidade, leveza.

Antônio Nóbrega e
Rosane Almeida em
Segundas histórias

Mas o personagem, o texto, as referências de *Segundas histórias*, mais até do que aqueles de *Brincante*, o primeiro espetáculo com Tonheta, ainda estão estranhamente elitizados, e não populares. Tonheta tem uma capa, um desenho popular, mas não é. Quem é popular, maravilhosamente popular, é Antônio Nóbrega, o ator.

Sermão da quarta-feira de cinza

Ariano Suassuna, em Pernambuco, criou uma "aula-espetáculo", um sarau, como também chama, com o qual apresenta aos jovens estudantes a cultura popular do Nordeste. Leva rabequeiros, leva repentistas, pintura, arte. E leva o padre Vieira. Um dos momentos de maior envolvimento, de maior reação do público adolescente, o que surpreendeu o próprio autor e secretário de Cultura, é a sua interpretação de um sermão do padre jesuíta, escrito há mais de três séculos.

Agora, também em São Paulo, é no teatro que o padre Vieira vê o mesmo sermão recuperar vida e comover. É o *Sermão da quarta-feira de cinza.* O ator Pedro Paulo Rangel interpreta o padre Vieira com o envolvimento de quem enfrentasse as mesmas atribulações de vida.

O *Sermão da quarta-feira de cinza,* primeiro de três sermões com a mesma designação, surgiu não muito depois dos quase três anos de prisão do padre Vieira pelo Santo Ofício, quando o padre estava em Roma, longe da política do reino português.

Ou ainda, quando o padre já estava entregue quase que exclusivamente aos elogios do público aristocrático de Roma, ao crescente "reconhecimento de seu gênio como pregador", como escreve Alcir Pécora em *A arte de morrer,* editado em 94 com os três sermões de Cinza e que foi, ao que parece, a inspiração para a montagem.

É com Alcir Pécora e também com João Adolfo Hansen, os dois com estudos sobre o período, um professor da Unicamp, o outro da Universidade de São Paulo, que acontece uma imensa revisão da obra do padre Vieira e de toda a literatura do século 16, no Brasil. Uma revisão que é mais ampla, mas que importa em particular, ao teatro, naquilo que está expresso claramente, agora, com o espetáculo de Pedro Paulo Rangel e o sarau de Ariano Suassuna.

O sermão é teatro. Ou, nas palavras do próprio Antonio Vieira, na obra maior que é o *Sermão da sexagésima,* talvez a mais original, a mais autêntica arte poética já escrita por um brasileiro: *O púlpito é teatro.*

Sempre agressivo, no mesmo sermão o padre compara os oradores — e ele próprio — a Plauto, a Terêncio, a Sêneca, mas menos "verdadeiros". Diz, "Uma das felicidades que se contava entre as do tempo presente era acabarem-se as comédias em Portugal; mas não foi assim. Não se acabaram, mudaram-se; passaram-se do teatro ao púlpito."

❧

Deixando de lado a violenta autocrítica de Vieira, sempre atento aos desvios da vaidade, importa agora reconhecer que os seus sermões eram teatro, eram comédia. (Nada de profano, ainda que Vieira esteja sempre no limite, afrontando os inquisidores de sempre. Também nada de superficial. É o sermão mais engraçado, mas é também um apelo profundamente piedoso.)

O *Sermão da quarta-feira de cinza* é teatro, com Pedro Paulo Rangel. É apenas o sermão, sem o ritual que o acompanhava, tantos séculos atrás, mas ainda assim é envolvente, tem ação. É no mais das vezes uma sincera comédia. Na encenação de Moacir Chaves, que foi o diretor de Denise Fraga no início da carreira da comediante, é a comédia a face sublinhada, com o recurso aos instrumentos mais farsescos, como os programas de auditório.

A opção do espetáculo pelo humor é consciente, como evidencia uma composição cênica, logo à entrada da sala de teatro: um manto cobre máscaras de Carnaval — o mesmo manto que, na Quaresma, como ainda acontece em igrejas pelo interior, cobre imagens de santos. Para o espetáculo de Pedro Paulo Rangel e Moacir Chaves, o que há sob o manto de Vieira é o desfile na Sapucaí. Isso, não apenas na purificação depois do Carnaval, mas da afirmação de que o Carnaval está presente, também nos próprios santos, no próprio Vieira.

Mas não falta, é claro, a face pastoral do sermão. E mais, "é a própria vertigem gerada pelo discurso que assinala ao ouvinte a urgência (de) romper a cadeia das más eleições que o arrastam, vivo, para a condenação eterna". A vertigem gerada pelo discurso é aquela do próprio discurso, que está desenhada com perfeição na atuação de Rangel. E que se resume, com a frieza de uma ameaça, nos quatro "pontos de consideração" deixados pelo sermão ao final, repetidos, ainda mais friamente, para que "fique na memória":

— Quanto tenho vivido? Como vivi? Quanto posso viver? Como é bem que viva?

O *Sermão da quarta-feira de cinza* tem como tema a morte, mas fala sobretudo da vida, faz um apelo por mais respeito à própria vida de quem ouve. Encenado por um Pedro Paulo Rangel próximo da perfeição, do alumbramento, o sermão é uma peça de teatro, talvez a melhor entre todas em cartaz em São Paulo. É uma peça, como eram todos os sermões de então, do princípio do Brasil, quando a Igreja Católica ainda não temia o teatro e o teatro ainda não temia a religião.

Torquato Tasso

A interpretação em *Torquato Tasso* abre tão esforçadamente falsa que mais parece que o importante, no entender da montagem, é mesmo o bem falar, em prejuízo aberto da verdade, da sinceridade no palco. A montagem usa recursos de oratória — ou do que se imagina ser a oratória, naquela confusão que não devia mas existe entre a oratória e a artificialidade.

Lembra assim as "regras" do autor, Goethe, aliás também diretor, aliás também ator, sobre a interpretação perfeita. Regras que causaram os maiores problemas para o teatro alemão e europeu do século passado, ao gerar um gênero de interpretação externa e artificial.

Mas passa o tempo e a montagem, depois de sublinhar bem que a sugestão da interpretação vinha do original, por exemplo, ao comentar sobre o "papaguear", ganha em conflito e interesse. Crescem as caracterizações todas. Diminui a sensação de que as palavras saíam em jorro, sem ritmo ou sentido. Mas depois os intérpretes caem novamente.

Na verdade, vai ficando claro, aos poucos, que a atenção à montagem como que depende da presença do ator de Antônio, a metade racional do desenfreado Torquato Tasso — na imagem explicitada ao limite da obviedade, pela direção. Vem dele o conflito e é como se os demais descobrissem então o que fazer em cena, descobrissem um sentimento em que se segurar. Como um escada — o que obviamente não tem relação alguma com as "regras" de Goethe.

Mas as brincadeiras de oratória prosseguem. Em certos momentos, é clara a supressão completa das pausas, talvez porque a pausa, nas regras de Goethe, é das poucas liberdades deixadas ao ator, ou "declamador". (Aliás, não é bem assim, quanto à pausa, pelo que se conhece de outros relatos sobre o Goethe diretor.) E prosseguem as brincadeiras em torno da "veemência" do "fogoso orador", ou das "bem escolhidas palavras com que me ofendeu".

É um jogo que chega a ser prazeiroso acompanhar, sobretudo nos confrontos entre Antônio e Torquato Tasso, mas que aborreceu o público no dia em que o crítico foi ao teatro. Não foram poucos os que se levantaram e saíram. Uma pena, mas é compreensível, diante de um jogo que surgiu por demais cifrado na montagem. E de um jogo em que a qualidade estática da interpretação foi acentuada com artifícios de marcação e cenografia.

Assim, o cenário é uma "caixa" fechada como aquelas de Daniela Thomas, que fizeram história no teatro, com a diferença de ser agora uma "caixa" inteiramente branca, mais ainda fechada, reprimindo a ação.

Assim, quando "fora de cena", os atores são mantidos sentados em cadeiras, assistindo televisão, sem que o artifício tenha um uso dinâmico, limitando-se a apontar, talvez, que a vida fora do palco é aquela, do assistir ao teatro na televisão. (Aliás, já era de esperar a televisão no palco, depois da passagem do Wooster por São Paulo, mas esperava-se também igual dinâmica.)

Por vezes, o espetáculo lembra mais uma leitura dramática, de mesa, assim como o elenco lembra uma classe, de escola, o que aliás é levado ao programa da peça, que não identifica atores com personagens. Como em outros espetáculos do diretor Márcio Aurélio, parecem carregar todos um mesmo ar, um mesmo semblante, sobretudo uma mesma estatura. E não poucas vezes confundem o texto, uma perfeita heresia, em se tratando de Goethe.

A certain level of denial

Karen Finley é o que se costuma descrever como católica praticante. Vai à missa regularmente, reza regularmente e se revolta com o papa. Mais da metade dos católicos americanos, segundo pesquisa feita antes da visita de João Paulo 2.º a Nova York, semanas atrás, não concorda com o Vaticano em questões como sexualidade e aborto. A americana Karen Finley, com a consciência de uma pregadora, sobretudo com a oratória de uma, expressa com radicalidade a discordância.

A certain level of denial, apresentada no Sesc Pompéia, é uma peça de oratória. Em diversos sentidos, está tão próxima de um sermão quanto o *Sermão da quarta-feira de cinza* do Padre Vieira, apresentado por Pedro Paulo Rangel um mês antes em São Paulo. Estão lá o mesmo objetivo de mudar as pessoas pela força do verbo, o mesmo tapa na cara com as palavras, a mesma confiança de estar levando a verdade, a ponto de repetir e repetir e repetir, como em algum terço, ou ainda como em alguma obra barroca.

Repetir e repetir, para colar a mensagem na memória do público e fazer com que ele se mova, fazer com que ele tome consciência. Também para alcançar pela verborragia, como acontece com os católicos carismáticos, pentecostais, o desprendimento, o transe. Um ritual do verbo, diante do público.

O que motivou a criação de *A certain level of denial* foram as mortes de dezenas de amigos de Karen Finley, alguns muito próximos, todos de Aids. Um deles, o ator Ron Vawter, podia ser visto nas imagens de televisão do Wooster Group, no Sesc Anchieta, no início do ano; *A certain level of denial* foi dedicado a ele. E o cantochão de abertura do espetáculo parece falar dele ao público americano, mais até, ao público nova-iorquino.

"Alô mãe, o seu filho está morrendo!", chora ela, repetidamente, convulsivamente. "Alô vocês do East Village, com pais ricos! O seu amigo, o seu artista está morrendo. Alô sociedade! Nenhuma resposta. Alô América! Nenhuma resposta." A partir daí, da Aids, Karen Finley segue para falar das mulheres, levando a revolta ao excesso, ao confronto, segue para falar dos negros, dos homossexuais, segue para falar da natureza e da ecologia.

Mas o que poderia ser uma revista do politicamente correto, com esquetes em defesa de todo gênero de minoria ou causa liberal, surge como instantâneos de iluminação a cada nova passagem. Assim, até mesmo a morte de um filhote de cervo e sua mãe, vista pelos olhos de uma criança, sempre a própria Karen Finley, que em momento algum se veste de personagem, é impressionante, um momento de sagração.

É como se a artista, a exemplo de Jó, estivesse questionando o próprio Deus quanto ao que assistiu durante anos na Terra, de preconceituoso, desumano, moralmente ou fisicamente criminoso. Fisicamente... Uma artista plástica, originalmente, Karen Finley leva ao palco uma insistência, quase uma obsessão com o corpo.

Ela já surge nua, exceto por um chapéu e sapatos, vestindo-se aos poucos durante a apresentação. Nos seus quadros, que servem de cenografia, é o corpo que aparece sempre como foco, em conflito com a temática estética católica. Sem medo do conflito, ela busca um caminho entre Deus e a liberdade.

Bertolt Brecht

"Quanto ao futuro, é preciso não esquecer que o movimento do tempo cultural não é linear: certamente, alguns temas podem deixar de estar definitivamente em moda, mas outros, aparentemente amortecidos, podem regressar ao palco das linguagens: estou persuadido de que Brecht, que parece ter desaparecido do campo da vanguarda, ainda não disse a sua última palavra: ele regressará, se assim posso dizer, em espiral: era a bela imagem da história proposta por Vico (retomar a história sem a repetir, sem a repisar)."

Roland Barthes, setembro de 1971

◆

Há muito que se aguarda o regresso do autor alemão Bertolt Brecht, e nada. Com a finalização de *Teatro completo,* cujo último volume é lançado agora pela editora Paz e Terra, ele ganha mais uma chance, no Brasil. O livro, que traz dez peças inacabadas, colaborações e adaptações, encerra um projeto iniciado há oito anos, sob a direção de Fernando Peixoto, e que contou com traduções de Millôr Fernandes, Roberto Schwarz e Geir Campos, entre outros.

Teatro completo dá nova oportunidade, mas poucos parecem estar dispostos a apostar no regresso de Bertolt Brecht (1898-1956), em espiral ou não, no Brasil e no mundo. Pelo menos, não por agora. Diz o escritor e ensaísta Leandro Konder:

— Estamos numa época em que o fato de ele ser um homem comprometido com uma posição política de esquerda, especialmente com o socialismo, com o comunismo, com o leninismo, prejudica muito a relação inicial das pessoas com ele. Existem marcas na obra dele dessa vinculação, desse envolvimento, e as pessoas, tropeçando nas marcas, ficam chocadas, têm uma certa dificuldade de entender. Isso influi muito.

Socialismo é o que espanta. A política é o que assusta produtores, diretores e atores das peças de Brecht, no Brasil como nos Estados Unidos. A opinião do dramaturgo americano Tony Kushner, que vem de uma adaptação de *A alma boa de Setsuan* (ou *A boa pessoa de Setsuan,* escrita por Brecht em 1938-41), segue o pensamento de Konder. Kushner é o autor de *Angels in America* e diz que Brecht foi a sua maior influência, como escritor.

— Este é um momento ruim. Eu não sei como estão as coisas no Brasil, mas na América é um tempo muito ruim. Socialismo... As coisas que Brecht tem para dizer não são ouvidas com simpatia. Tem que existir, para todo teatro, uma certa prontidão. O terreno tem que ser preparado. Na adaptação de *A alma boa de Setsuan*, este verão na Califórnia, você podia ver que a platéia estava ansiosa para não acreditar, para não ouvir a política da peça.

Se não é de agora que a política de Brecht espanta, como também indica a observação de Roland Barthes, na epígrafe tirada dos *Ensaios críticos*, é certo que a consciência disso nunca foi tão disseminada. Konder e Kushner ainda falam disso com uma certa tristeza. Não é o caso do autor alemão Klaus Pohl, que se notabilizou por peças amargas sobre a nova Alemanha unificada, por peças amargas sobre a herança do socialismo real. Pohl escreve no momento o roteiro para um filme de ficção intitulado *Brecht*.

— A mensagem das peças dele é muito velha, o tempo dele acabou. Os pontos que ele sempre levanta, como na *Ópera de três vinténs*... As peças tiveram um grande momento nos anos 50 e 60, no mundo inteiro, na Itália, na França, na América, também na América do Sul, mas os tempos mudaram, os tempos agora estão completamente mudados.

Mas tão completamente mudados, que Tony Kushner acredita que Brecht nunca fez tanta falta quanto agora. Nunca fez tanta falta a moral política do comunista Bertolt Brecht. Eu não sei de outro momento na história em que um "revival" de Brecht fosse mais importante, diz o autor americano, com uma risada. "Há coisas simples que ele diz nas peças, sobre justiça econômica e social, coisas que nós esquecemos completamente."

Embora acredite que as chances de um regresso brechtiano se concentram na poesia do escritor alemão, Leandro Konder também não esquece a moral política, a revolta contra a injustiça. Não tem sentido resgatar certos aspectos da perspectiva política de Brecht, que é envelhecida, diz o escritor brasileiro, mas o impulso moral subjacente às posições políticas que assumiu confere à obra dele uma vitalidade muito grande.

Denunciando alguma esperança, Konder chega a dizer que, no futuro, em alguns momentos vai ser fácil perceber que, nas circunstâncias em que Brecht viveu, houve instantes em que era muito difícil não ser comunista.

❧

Por estranho que seja, também o alemão Klaus Pohl diz que foi muito influenciado por Brecht. Chega até a escolher o melhor de Brecht, que está nas peças, mas não na dramaturgia. Ele é um grande lírico e há tantas letras nas peças, é o que eu gosto, diz Pohl, sublinhando porém as diferenças entre as suas peças, que considera realistas, e o teatro épico brechtiano.

Para Pohl, é o Brecht lírico que vai regressar, se é que vai. Para Leandro Konder, é o Brecht das poesias e não necessariamente o do palco, das grandes peças, como *Galileu* (1937-39) e *Mãe Coragem* (1938-39). A poesia é difícil de ser apreciada mais amplamente, diz, porque recriar em português a simplicidade, a força, é muito difícil, mas ela é tão boa, é um dos pontos fortes da minha aposta na revalorização da obra dele.

Revalorização que pode já estar acontecendo, no teatro. Klaus Pohl relata que na nova Alemanha "por todo lado" estão produzindo *A ópera de três vinténs* (1928), em Hamburgo, em Berlim, no Deutsches Theater, com grandes produções. "É a peça brechtiana de maior sucesso, outra vez. Sempre foi assim."

Ainda é muito incerto, mas talvez esteja para terminar uma primeira volta na espiral histórica de que falava Roland Barthes, na "bela imagem" que já serviu a outros escritores, em outros tempos. Como Shakespeare.

As suplicantes e Romero de Andrade Lima

Por um ano, Romero de Andrade Lima desapareceu.

— O inverno do ano passado foi o ponto culminante para mim. Eu estava totalmente amarrado. Não era uma obrigação legal, mas uma obrigação de artista, que tinha estabelecido uma corrente, de sentimento, de pensamento, de arte. E o que aconteceu? Começou a virar uma proibição.

Andrade Lima jogou tudo para o ar, foi embora e se trancou na centenária casa grande da família, em Pernambuco. Não atendia aos chamados. Sumiu. Só foi reaparecer uma semana atrás em Ribeirão Preto, sempre com as suas obsessões sobre a tradição barroca do Brasil. Mas não foi fácil, a volta.

A abertura de *As suplicantes*, a montagem de Andrade Lima para a tragédia de Ésquilo, em Ribeirão Preto, enfrentou oposição nada barroca. Apresentada no belo teatro de arena, ao ar livre, na encosta do morro de São Bento, a tragédia concorria com um barulhento show de Xuxa, no estádio ao fundo, com fogos de artifício. Daí a reação de uma adolescente quando, da platéia no alto do morro, viu os fogos no estádio. "Eu queria estar lá."

No palco, o ator Raul Barreto, que substituiu Andrade Lima na função de corifeu, precisou esforçar-se para conseguir de volta o público. Conhecido pela interpretação de Sardanapalo, o ator trouxe mais humor às montagens algo medievais de Andrade Lima. Ajudou o adaptador e diretor a encontrar um tom mais próximo à comédia, para *As suplicantes*. Assim, desde logo, "danaides", as suplicantes, as descendentes de Io, viram "danadas", com duplo sentido. Assim, "cantar" também ganha duplo sentido, para falar da sedução de Io por Zeus.

Sem microfones, ao ar livre, lutando contra Xuxa, mas com muita ironia, Raul Barreto aos poucos conseguiu impor a história de *As suplicantes*, uma "cantoria dramática em um ato e 12 episódios", como gosta Andrade Lima, no seu Circo Branco.

Para tanto, contou muito a arte visual do diretor, originalmente e sobretudo um artista plástico, também no teatro. *As suplicantes* carregou o palco e as escadarias do teatro de arena, para a apresentação que encerrou o festival grego de Ribeirão Preto, com centenas de velas e dezenas de pequenas esculturas populares, de gesso, daquelas que se encontram aos montes, em lojas de esquina.

Foram transformadas em oratórios improvisados, a exemplo do que acontecia no primeiro espetáculo do próprio Andrade Lima, *Auto da Paixão.* Oratórios que ajudam a contar a história anterior à trama da peça, a genealogia das danaides, e envolvem o público.

As suplicantes, afinal com a atenção do público, enfrenta então o problema maior: é preciso dar vida à trama da peça _que não tem trama, que mal passa de um oratório, oratório agora no sentido do gênero musical. Ou ainda, que mal passa de um coro, uma cantata, de simplicidade arcaica, na descrição de Michel Bervellier, em *A tradição religiosa na tragédia grega.* Mas o que deveria ser o maior problema, para Romero é o natural.

Entra aqui o parêntese: O diretor foi convidado a montar *As suplicantes,* mas de Eurípides. Todo o festival foi voltado a Eurípides, um trágico grego posterior e mais ligado à "dessacralização da tragédia", o tema do festival. Andrade Lima, que mora no Recife, não se deu conta e iniciou a montagem de *As suplicantes,* mas de Ésquilo. Foi o que levou a Ribeirão Preto, em aberta contradição com o festival. Mas nada mais natural. A direção de Andrade Lima, aquela que ele segue desde *Auto da Paixão,* aquela que aprendeu com o tio, o também autor de teatro Ariano Suassuna, é a da sacralização.

Fechando o parêntese, nenhum dos trágicos gregos casaria melhor com ele do que Ésquilo, até por ser aquele mais ligado ao que os historiadores chamam de período medieval da Grécia — e o período medieval do Ocidente, o mais recente, é o da preferência de Andrade Lima.

As suplicantes, escreve Michel Bervellier, é uma peça "muito próxima ainda das origens líricas" da tragédia. Daí a "cantoria" que descreve Andrade Lima, no subtítulo à adaptação. A tragédia lembra, em muitas passagens, uma ladainha. "E assim liberto os meus ais", diz a corifēia.

As danaides, perseguidas pelos egípcios, pedem proteção ao rei de Argos. Suplicam a Zeus, e na tradição grega aquele que suplica aos deuses, o suplicante, é inviolável. O conflito do rei de Argos e da própria tragédia é que é preciso escolher entre a paz com o Egito e o asilo às suplicantes, que são invioláveis, pela simples súplica.

A súplica, a ladainha é o que importa — e quem assistiu o *Auto da Paixão,* espetáculo em que Andrade Lima tornou a Paixão de Cristo uma cerimônia extática, em que a história como que desaparecia sob a música e a procissão rituais, hoje tão disseminadas, pode imaginar algo próximo de *As suplicantes.*

Levado pela "cantoria" das pastorinhas, ainda as mesmas de *Auto da Paixão,* o público tem cenas de grande envolvimento, das quais a última, que mostra as danaides desgraçadas, nos infernos, enchendo as "cânforas furadas", é a de maior deslumbramento.

No meio do caminho, é preciso dizer, faltou domínio da poesia declamada, ou talvez um maior ensaio da poesia declamada, que surgia entre as músicas. Uma poesia, de qualquer forma, engessada pela própria tradução usada na montagem, tradução que só foi adaptada por Andrade Lima em algumas passagens. Faltou, também, uma coreografia mais cuidada, de maior aprofundamento, na criação e na preparação. Por vezes, também, o humor se deixou perder na ausência de ritmo da apresentação.

Mas as músicas, do próprio Andrade Lima, ou melhor, de domínio geral, "motivos de tragédia", como ele descreve, derrubam com facilidade, até com desdém, as restrições que possam ser levantadas durante o espetáculo. As músicas e também as pastorinhas que as cantam, que são a imagem de *As suplicantes,* trágicas e sensuais, religiosas e extáticas. Católicas. Mas católicas de um outro tempo, na visão sempre barroca de Andrade Lima.

— Eu fui criado no Recife. Você vai a uma igreja e está cercado de santos com cara de êxtase, de alteração do estado natural, de colunas que se torcem, e você põe música. Era como ir ao teatro. Mas a igreja abriu mão do encantamento... A igreja hoje é ampla, tem luz fluorescente, não respeita as sombras, e aquela música esquisita, de sintetizador. É como Brasília.

Violeta Vita

Uma hora de intensa paixão sobre o palco, com duas atrizes em estado de graça.

O que se vislumbrou de Cláudia Schapira em *I love* e depois em *Pentesiléias* surge por inteiro em *Violeta Vita.* No papel de uma jovem aristocrata apaixonada, ao mesmo tempo um "tom-boy" deliciosamente irresponsável e uma mulher insinuante e bela, a atriz tem, mais do que o domínio, o prazer da sua arte.

A sensualidade é a marca da atriz e a marca da peça. Construída a partir das cartas trocadas por duas aristocratas, Vita Sackville-West e Violet Keppel Trefusis, amigas e amantes desde crianças, a peça é um crescendo de paixão entre mulheres.

Lu Grimaldi, como Vita, em interpretação contraposta à de Cláudia Schapira, está gélida, absolutamente mulher de corte, com concessões envolventes à paixão de Violet, em uma troca de humores, um contraste de temperatura que é fascinante.

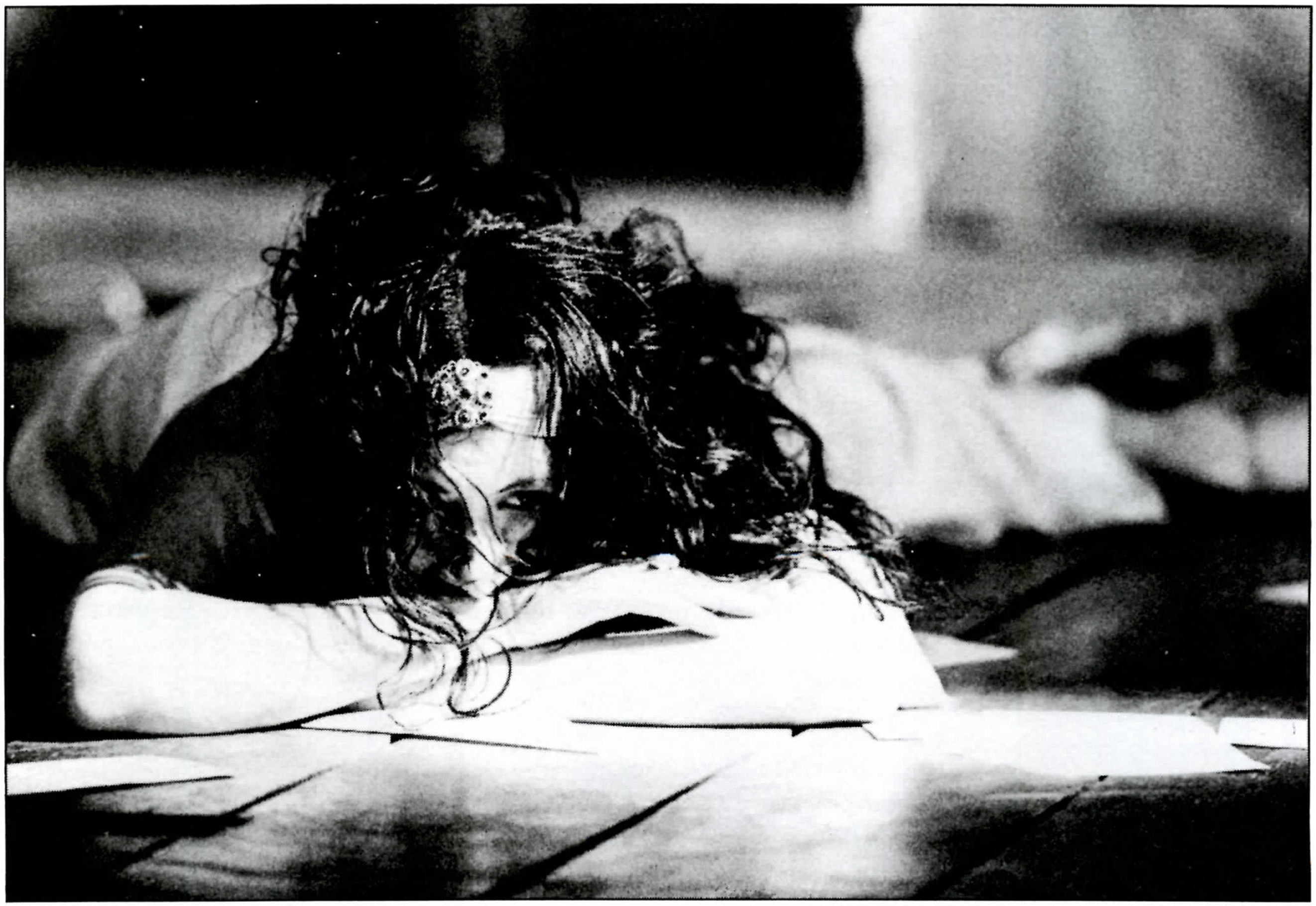
Não à-toa, além de duas atrizes como Cláudia Schapira e Lu Grimaldi, a peça envolveu uma diretora como Beth Lopes, uma escultora de corpo como Renata Melo, uma iluminadora como Cibele Forjaz e uma diretora de arte como Daniela Thomas. O grupo de mulheres é uma síntese do melhor teatro feminino, quase grande demais para o pequeno palco do Centro Cultural São Paulo.

Muito de uma e de outra atriz se deve, certamente, à direção de Beth Lopes. Antes atenta por demais aos aspectos formais do teatro e da própria interpretação, em montagens com referências aos quadrinhos em *O cobrador* e ao cinema em *Os brutos também amam,* a diretora deixava vislumbrar o talento.

Estava como que a desperdiçar a própria qualidade no esforço do experimento, ainda que fizesse o bastante para mostrar o quanto manipula as emoções e a sinceridade dos atores. Em *Violeta Vita,* é esse trabalho interior, oculto, de difícil discernimento — que faz quase que desaparecer a assinatura do diretor no espetáculo — que ganha prioridade.

Nos gestos, nas ações de corpo, na dança, na violência é que se nota

Cláudia Schapira
em Violeta Vita



a mão de Renata Melo, além da mão da própria Beth Lopes, obviamente, de quem Renata é assistente.

Daniela Thomas, com tão pouco palco, com uma "caixa" de tão limitadas opções, acaba por mostrar que não é a designer faraônica que alguns chegaram a imaginar e atua com delicadeza e em detalhe. Assim, *Violeta Vita* se passa num sótão de sonho, de lembranças, sugerido pelo próprio texto, um sótão em que Violet e Vita brincam por toda a vida, como crianças, entre cadeiras velhas, os livros conhecidos de outros cenários e o pó.

A luz de Cibele Forjaz, com cores e focos que acompanham os dois personagens e a sua temperatura, acentua o campo de sonho e de memória, atuando quase que isoladamente, por vezes em contraste com a cenografia.

O figurino é por sua vez estranho e extremamente rico, sugerindo aqui uma sensualidade vitoriana, ali uma androginia e assim por diante, sendo sempre mudado em cena, em provocação crescente.

Não é difícil entender a extrema felicidade de Cláudia Schapira, no palco, na estréia de *Violeta Vita.* A sua arte está inteiramente pronta, amadurecida, num espetáculo também maduro, em praticamente todos os sentidos.

Cabe uma restrição, talvez, apenas ao texto, que não apresenta uma clareza de ação e acaba por dificultar muitas vezes o acompanhamento pelo público. Não por coincidência, a adaptação é de um homem, Luiz Cabral, isolado, entre tal mulherio. (Para não ser esquemático, que se registre a qualidade e o contraponto bem-humorado da música de um outro homem do espetáculo, André Abujamra; infelizmente, prejudicado por confusão com as gravações, na apresentação de estréia.)

A grande viagem de Merlin

Está certo o *New York Times*, esta *Grande viagem de Merlin* é uma diversão — e das melhores. O pouco que arrisca de teatro, o que se concebe comumente como teatro, do texto à interpretação, pode não ser muito bem realizado; mas também não é o que importa. Importa a viagem.

Trancar-se numa carroceria de caminhão, no escuro, cercado de mulheres para sussurrar no ouvido; conhecer um inferno em que o fogo sai, literalmente, de grandes torres no chão, do Aterro Sanitário dos Bandeirantes; conhecer um imenso teatro abandonado, o Polytheama. E tudo na Grande São Paulo, levado vagamente pelo mito de Merlin.

Não à-toa, *A grande viagem de Merlin*, com a direção geral de Ricardo Karman, com as instalações e as videocriaturas de Otavio Donasci, os mesmos de *Viagem ao centro da Terra* (1992), lembra as grandes festas barrocas que espelhavam a cidade fazendo dela própria personagem e espelho. E o espetáculo, afinal, talvez seja teatro, o nosso mais antigo teatro.

Gaudeamus

Visto oficialmente como a atração do festival de artes cênicas, o espetáculo russo *Gaudeamus* abriu a mostra, no teatro Municipal, como um momento anticlimático. Em duas horas de apresentação a montagem do teatro dramático de Maly, de São Petersburgo, conseguiu perder metade do público. De fato, havia algo de cansativo, ou de cansado, ou de datado, no retrato que buscou fazer dos jovens de um campo de treinamento do exército soviético.

Soviético, talvez esteja aí o problema. A derrocada do modelo comunista começou há década e meia, primeiro na Polônia, depois na então União Soviética, por fim na Alemanha, com a queda do muro. O que se acompanha no momento, dos problemas vividos nas repúblicas que faziam a União Soviética e o leste europeu, está muito distante da fascinação pelos Beatles ou pela *Playboy*, mostrada pelos jovens soldados de *Gaudeamus*. O espetáculo é estranhamente retrógrado, como algum velho modelo Trabant ou alguma usina nuclear soviética.

Gaudeamus, por outro lado, fecha a trama no que há de mais clichê em peças sobre treinamento militar. Parece mais uma variante de *Biloxi blues*, a comédia de Neil Simon, que estabeleceu o gênero; vale dizer, com um humor mais aprofundado. Estão lá, na peça adaptada do livro *Stroibat*, de Serguei Kaledine, o pequeno grupo de amigos que espelha a corporação toda, os exercícios de ordem unida, as visitas aos prostíbulos, a bebida e as drogas.

Com uma dramaturgia recortada, bem própria de um espetáculo de diretor, que no caso foi também quem cuidou da adaptação, *Gaudeamus* vive de esquetes, como alguma revista. Nesta direção, alcança alguns instantes deliciosos de comédia física, pastelão. Por exemplo, na crescente confusão em torno dos exercícios de ordem unida, ou na sedução da gorda mulher do comandante por um dos jovens soldados, ou vice-versa.

Mas não demora e volta a alegoria do regime soviético, carregada, velha. É estranho acompanhar uma companhia toda de jovens — mas não o diretor Lev Dodine — esforçando-se por refletir uma realidade que não conheceu ou conheceu muito criança. Faz o melhor que pode, certamente. Aliás, não é difícil distinguir traços da sua própria geração, de maior liberdade — para não falar de maior talento, ou de grande talento, em interpretação cômica, em dança, em canto. Infelizmente, perdidos no anacronismo.

Temporada londrina

O início da temporada de teatro em Londres traz belas novidades, como o dramaturgo irlandês Sebastian Barry, desconhecido, mas superior, no Royal Court, e um *Richard II* interpretado por uma mulher, a grande atriz da presente geração, Fiona Shaw, no Royal National Theatre. Mas traz também mais um *Henry V* nacionalista na Royal Shakespeare Co.

❧

The steward of christendom é uma peça única, para ter com carinho na memória. Escrita por Sebastian Barry, protagonizada por Donal McCann, ambos irlandeses, é o que há de melhor, de mais emocionante e envolvente em cartaz em Londres. A unanimidade alcançada pela peça nas críticas locais é entendida em poucos minutos de apresentação.

No papel de Thomas Dunne, um irlandês católico — um chefe de polícia — leal à coroa inglesa e sobretudo à ordem, nos anos mais violentos da revolução, McCann é a humanidade em cena, tão avesso quanto possível à política. O personagem surge já próximo de morrer para relembrar menos a face da guerra civil e religiosa e mais a imagem do próprio confronto, só que no espelho: a tragédia da família, de seus filhos e mulher, enfim, a sua tragédia, paralela à da Irlanda.

Steward é o resultado de um esforço do autor para reconstruir o passado da sua própria família. É parte de uma série de peças que buscam as pessoas perdidas ou escondidas de uma família irlandesa, escreve Sebastian Barry no prefácio da edição da peça. "A peça sobre o meu tataravô Dunne era a mais preocupante, porque ele foi o último chefe católico da Polícia Metropolitana antes de 1922. No folclore dos sindicatos de Dublin, ele não tem uma posição invejada."

Mas Sebastian Barry buscou o outro lado de Thomas Dunne — e foi encontrar o velho policial numa casa de saúde mental, onde ele foi parar depois de um acesso de violência em que ameaçou uma das filhas com uma espada. É este homem velho, às voltas com a memória da mulher morta em trabalho de parto, com a memória das suas três filhas (como o rei Lear, uma clara referência da peça) e do filho morto ainda adolescente na Primeira Guerra Mundial, que Donal McCann enche os olhos do público.

O que o ator mostra em cena guarda tanta ligação com o espírito nacional quanto o mais exaltado dos rebeldes — até por apresentar pontes entre as duas tragédias, como na morte do filho, enviado pelo próprio pai para a guerra, ou na confusão entre a imagem da mãe de Dunne e a da rainha.

Em grande parte um delírio de tristeza, a interpretação é um esforço desesperado de voltar no tempo e como que fazer as pazes com a própria vida. Os outros personagens vão surgindo como fantasmas, com quem Dunne conversa e troca carinhos e chora. É assim com a filha mais nova, linda, que deixou a Irlanda pelos Estados Unidos e não voltou mais. É assim com outra filha, que esconde os seus próprios filhos do avô, com medo de violência — para grande sofrimento do solitário e envelhecido Thomas Dunne.

O que dirige a tragédia é menos o remorso e mais a saudade, a falta de um mundo que desapareceu, a morte em vida, espelhada no final pelo abraço de pai e filho, adolescente, quase criança. Os aplausos são emocionados, chamando o elenco quatro vezes de volta ao palco, em plena segunda-feira.

Estranhamente, uma tal peça de saudade e memória está no teatro de público e de artistas mais jovem, o Royal Court. Um teatro que, com *The steward of christendom*, enfrenta as questões do nacionalismo e do confronto religioso sem excessos, como um espelho com imagem invertida, que permite ver além do óbvio.

❧

Nada mais apropriado, em Londres agora, do que um *Richard II* interpretado por uma mulher. Lesbianismo e "cross-dressing" estão nas ruas, na televisão, em toda parte. No programa da peça, chegam a citar com ironia o Freud de 1905, na observação de que "quando você encontra um ser humano a primeira distinção que faz é 'homem ou mulher' e você está acostumado a fazer a distinção sem hesitação". Não mais, em Londres, onde as mulheres têm agora até a sua própria versão "drag", nos clubes.

Estranhamente, porém, o Richard de Fiona Shaw, talvez a maior atriz do palco britânico na atual geração, posterior àquela de grandes damas como Maggie Smith ou Vanessa Redgrave, é acima de tudo feminino. A atriz, que é irlandesa, por sinal, aproveita a deixa de um rei fraco, ou geralmente visto como tal, e faz da peça uma tragédia do feminino, diante das armas, da guerra, da violência.

Para buscar uma outra citação do programa, desta vez de Hugh Whitemore, "no longo prazo, não é quebrar o código que importa — é para onde ir, de lá. Este é o verdadeiro problema." A atuação de Fiona Shaw, sem discursos, sem feminismo, aponta para onde ir, agora que os códigos foram todos quebrados há tempos.

Richard II lembra uma montagem de *As you like it* apresentada em São Paulo no início da década e que influenciou uma gigantesca onda shakespeariana no Brasil. Dirigida pelo também irlandês Declan Donnellan, tinha todos os papéis, inclusive as mulheres, interpretados por homens.

A atuação de Fiona Shaw e a encenação de Deborah Warner — não por coincidência, uma das diretoras mais celebradas, também de uma nova geração britânica, de Donnellan e Stephen Daldry — seguem no mesmo caminho da delicadeza de gestos e sensações. Apresentada no teatro com platéia móvel do Royal National Theatre, a peça é vista em forma de arena, com grande proximidade entre público e elenco, o que torna a interpretação de Fiona Shaw ainda mais impressionante, quanto aos detalhes.

Em três horas e meia (a diretora é purista, não admitindo cortes nos clássicos que encena) o que se vê é menos o jogo de poder de Henry, o primo de Richard e usurpador do trono, e mais o gigantesco amor de Richard por Henry, com quem ele foi criado desde criança. Henry é interpretado por um ator, David Threlfall, o que torna as distinções sexuais absolutamente contraditórias, como quer a montagem, claramente.

O que se vê é o mais completo desconforto emocional e o mais desastroso desajuste de um rei, incapaz da violência e paralisado diante dela. Uma cena em particular, aquela em que Richard abdica do poder, é das maiores já vistas pelo crítico. Entre a extrema insanidade e a extrema razão, Richard se entrega, abdica e Fiona Shaw é aplaudida em cena aberta.

❧

O novo teatro Globe, cópia do Globe de Shakespeare, a ser aberto em 96, é comparado à Disneylândia na imprensa londrina. Um teatro para turistas. Não muito diversa, porém, é a Royal Shakespeare Co. louvada na mesma imprensa, ou em parte dela. O sucesso deste início de temporada de outono na RSC, um *Henry V*, espelha bem aquilo em que se transformou o culto a Shakespeare no país.

Deixando de lado um Pistol interpretado com genialidade por Clive Wood, reunindo ao mesmo tempo violência e covardia, em cenas de aberto mas perigoso humor, o espetáculo dirigido por Matthew Warchus é de uma grandiosidade, um profissionalismo, um perfeccionismo inteiramente hollywoodianos.

Iain Glen, que faz Henry e chegou a ser saudado como a maior revelação da RSC em anos, é um ator vigoroso, capaz de transformar o seu personagem na encarnação do nacionalismo que muitos vêem como a marca do personagem e da peça. O que apresenta em cena são as glórias, as paixões, as piadas de colegas em armas. A masculinidade é levada ao limite, até o ponto em que lembra o seu oposto.

Guerra, neste *Henry V*, surge como sinônimo da própria glória, como o foi por tanto tempo em países imperiais, de grandes exércitos como a Inglaterra. As cenas de batalha são de tal violência, com dezenas de soldados batendo-se assustadoramente, sangue por todo lado, pescoços sendo cortados, que deixam para trás a crueza já então excessiva do filme de Kenneth Branagh — ator também saído da RSC.

Este novo *Henry V*, que aproveita uma onda de peças análogas nos palcos londrinos nos últimos anos, mostra o outro lado da estetização da violência. Um lado menos voltado para a compaixão ou denúncia (como em *Mojo*, no Royal Court) e mais para a exaltação da violência (como no *Coriolanus* da mesma RSC).

O autofalante

Mais conhecido por sua presença nas diferenciadas produções de Guel Arraes na televisão, o ator carioca Pedro Cardoso é também aquele que melhor fez — com menos acidentes e com menos violência — a passagem do chamado teatro besteirol para o teatro, digamos, sério.

Em cartaz em horário alternativo, certamente não por falta de público, nem por falta de sala em horário regular, mas de tempo, o comediante mostra como amadureceu sem precisar conceder demais à bilheteria, sem precisar passar pelo melodrama cômico, como fizeram tantos.

Pedro Cardoso optou — ao menos é este o resultado — por radicalizar o teatro besteirol, e não deixá-lo para trás. No palco, como os melhores comediantes, está sempre no limite do risco, nos extremos. Parece estranhamente uma mescla de inocência e perversidade, de fraqueza, de debilidade e de agressão, de força.

Não poderia ter encontrado um tom melhor de interpretação, para o personagem de *O autofalante*. Um personagem urbano, entre a classe média baixa e a miséria, inteiramente solitário, talvez louco, com as reações mais disparatadas diante da realidade do Brasil, com as opiniões mais descabidas diante de tudo.

Um brasileiro que fala consigo mesmo, que está perplexo consigo mesmo e sobretudo com as pessoas e o país à sua volta. Um brasileiro de dar pena, mas também de dar medo, do qual não se sabe o que esperar — um reflexo distorcido, mas que se poderia dizer perfeito, da realidade. A imagem do personagem talvez fique mais clara para o leitor com a lembrança do programa político do Partido dos Trabalhadores, há mês e meio, em que Pedro Cardoso fez o mesmo papel, em várias esquetes.

Mas um problema de *O autofalante* talvez esteja exatamente aí, nas mesmas esquetes. Também dramaturgo, Pedro Cardoso procurou reunir as cenas numa narrativa única, buscando alguns instantes de ligação — como que num esforço para sair do teatro de revista em direção à comédia regular. O resultado é que algumas ou muitas das esquetes não se desenvolvem, antes parecem tolhidas pela necessidade de uma trama circular, fechada.

Melhor talvez fosse deixar a ligação entre as cenas exclusivamente para os vídeos do também amadurecido Marcelo Tas, que surgem aqui e ali na apresentação — e que, com extrema qualidade visual e um inesperado impacto dramático, já costuram *O autofalante* o bastante.

De qualquer forma, se ainda não se mostra um dramaturgo inteiramente desenvolvido, o comediante Pedro Cardoso já está amadurecido por completo na atuação, na interpretação — deixando a deliciosa superficialidade do besteirol por extremos de uma crítica social quase física.

Sozinho, "autofalante", sem a companhia do adorável Felipe Pinheiro, com quem fez dupla em grandes comédias durante a última década, Pedro Cardoso se revela um humorista pleno, dos maiores na comédia chamada de "stand-up", no Brasil. Lembra nomes e qualidades de artistas contemporâneos como Spalding Gray, ou como Sandra Bernhard. Ou, como ele próprio mencionou, Jô Soares.

Elogio e *Des-Medéia*

Uma cena de *Elogio*, peça roteirizada por Denise Stoklos com base em Jorge Luis Borges, é mais esclarecedora do teatro da atriz do que todo o corpo de teorização que ela reuniu sobre o que chama de teatro essencial.

Stoklos fala de teatro ao filho. Quem está em cena, ainda que com um diálogo previamente estabelecido, são a mãe e Piatã Stoklos Kignel, como em alguma cena real, talvez um momento de ensaio transformado em quadro. Como toda mãe impaciente que ensina ao filho o que ele já devia saber, por óbvio que é, ela fala apressada de duas manifestações da arte — aliás, até hoje não muito aceitas como teatro.

Primeiro, Arrelia, o palhaço. Stoklos, em linguagem cômica e popular particularmente feliz na montagem, chega a obrigar o menino, resistente, a ajoelhar para homenagear Arrelia. Depois, a "stand-up comedy", o monólogo cômico que se faz em pé, de tradição em Nova York. Em pé, mas muitos já apresentam sentados, diz ela, no que o crítico entendeu como referência ao mais bem-sucedido dos espetáculos recentes do gênero, *Monster in a box*, de Spalding Gray.

Em Arrelia, que encantou os modernistas nos anos 20, e na comédia "stand-up" estão a síntese, a essência do teatro de Stoklos, no que ele tem de melhor. O melhor não está na versão entre virtuosista e rancorosa dos anos recentes, mas na facilidade com que consegue atingir o limite entre o humor mais popular e a tragédia patética — como conseguiam Arrelia e, em "stand-up", Spalding Gray.

Elogio, que quebra a forma costumeira da atriz no palco, a começar pelo elenco e pela música ao vivo, é por outro lado o melhor de Denise Stoklos de volta. Relatos dizem que a peça chegou a ser vaiada em Porto Alegre, em apresentação de festival. Não é difícil entender por quê. *Elogio* não é para público de festival — o público, aliás, que vem sustentando as montagens de Stoklos nos últimos anos. *Elogio* é outra Denise Stoklos, uma artista de grande público, de temporada, não de poucas apresentações, para poucos.

O que se vê em cena é grande disposição ao risco, ao erro. As cenas se sucedem como no teatro de revista, sem relação direta, algumas puro exercício de mímica, outras quadros musicais, outras declamações de poemas. De quando em quando, Stoklos surge para unir as partes, para encontrar a direção. É o que faz na "oração", ao final.

No elenco, Cida Moreyra é uma cantora, uma pianista e sobretudo uma presença cênica — e não por seu peso, apenas — gigantescas. É de se perguntar como ficou tanto tempo longe do teatro.

Piatã, o mais jovem dos filhos, é o que mostra inclinação para o palco. Tem a voz ainda tímida, a própria postura é tímida, mas a ironia, até um certo sarcasmo, é a mesma que garante o êxito cômico da mãe. Ele faz um "stand-up" — temerário até para experientes — dos mais razoáveis. A filha, Thais, não tem a presença de espírito do irmão e está ainda mais intimidada. Mas consegue um momento de comédia física, com uma ação histriônica das mãos, no que é quase uma paródia da gestualização da mãe.

Por fim, Fábio Namatame, originalmente ligado ao design no teatro, surge com uma grande brincadeira em cima do butô, o gênero japonês — contido e por vezes travestido. Namatame é espantosamente engraçado.

❧

Junto com *Elogio*, a temporada de Stoklos traz *Des-Medéia*, que ela montou em 1994 e que já está programada para o La Mama, em Nova York. No que tem de mais ligado ao mito, *Des-Medéia* traz muito do humor popular, populista até, da melhor Denise Stoklos. Ela tira duplo sentido de tudo, aproveitando para falar da política, dos anões do orçamento etc. É a atriz no que tem de mais próximo à sátira ingênua do circo.

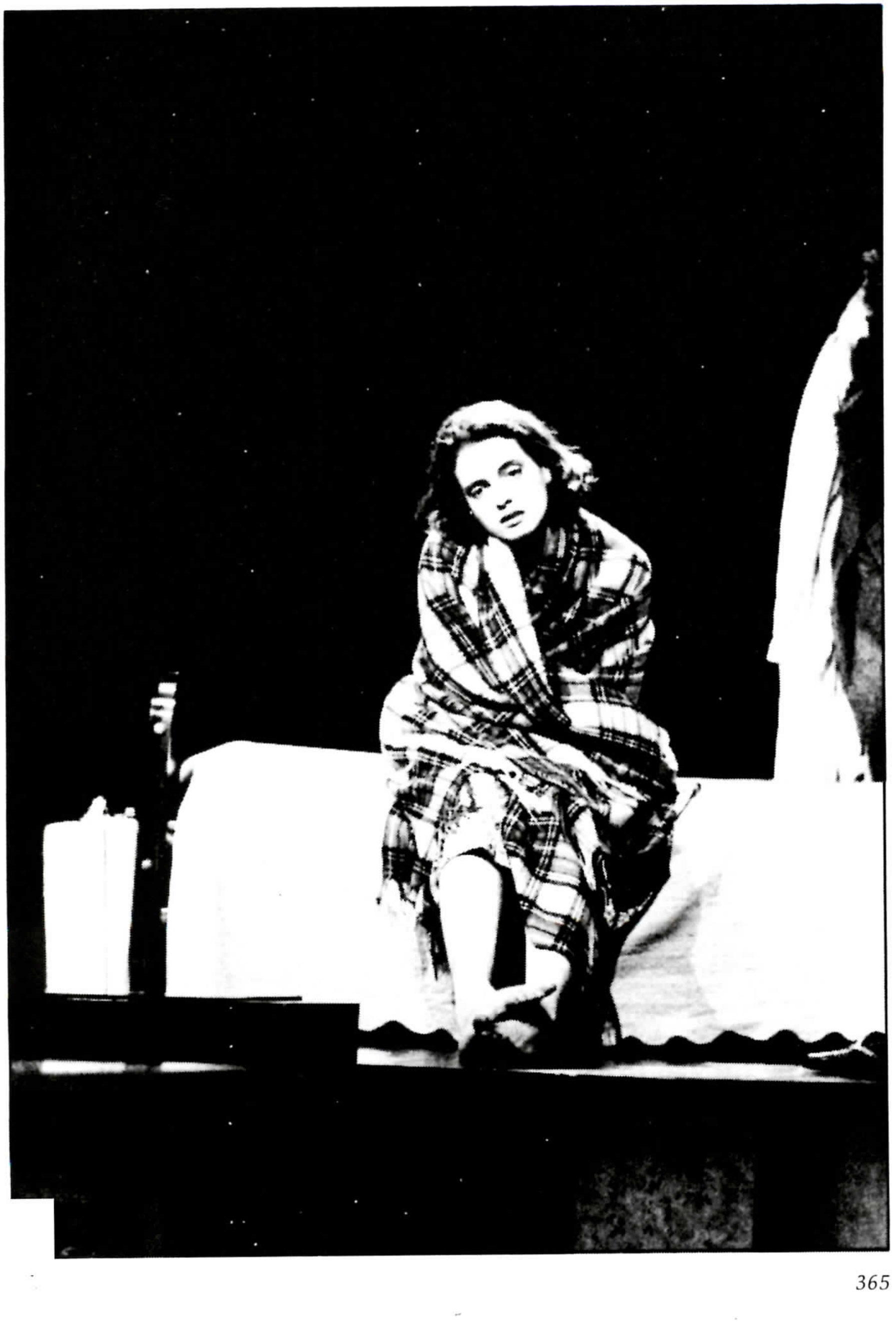
Mas Medéia, que faz tudo por Jasão e depois é deixada por ele, é também usada como a metáfora da atriz diante do país. Des-Medéia é Denise Stoklos, que não aceita a suposta desatenção do Brasil, ou de Jasão, com o seu teatro; e passa o tempo todo ameaçando ir embora. É o rancor, o pior de Denise Stoklos.

A quarta estação

Denise Fraga, como os mais geniais dos comediantes, tem algo de abertamente trágico. Algo de triste, de solitário, de quebradiço, como acontece também, para quem vai ao teatro em São Paulo, com Pedro Cardoso. É uma extrema sensibilidade para o que há de mais popular ou mais oprimido, também um extremo carinho ou empatia, que faz com que a atriz ou o ator como que fale a cada um no público, por sobre a trama, por sobre os demais personagens, o que for.

Denise Fraga continua assim, em *A quarta estação*. A empatia, a proximidade é tamanha que não há como não se deixar levar. E mais uma vez, como antes em *Trair e coçar, é só começar*, por seis, sete anos, tudo acontece por sobre o texto e o que for.

Mas *A quarta estação* é um melodrama. Mostra o que seriam — mas acabam por não ser, daí o melodrama — os últimos meses da vida de um professor de música, feito pelo venerando Juca de Oliveira,



Denise Fraga em
A quarta estação

apoiado pela nova empregada. Uma empregada que se descobre uma ex-aluna que precisou parar os estudos por força de uma nota baixa em música — e agora parte para a vingança.

É ainda pior do que soa; não faltam golpes de teatro, não faltam cenas de dramalhão, obrigando Denise Fraga a esforços monumentais para arrancar uma lágrima do nada, em meio à mais descabida inverossimilhança. *A quarta estação* não foi a melhor opção para levar ao claro a face tragicômica, a face chapliniana de Denise Fraga.

O melodrama do espetáculo é de um gênero que reflete bem a influência da novela, da telenovela no palco. É o veículo por excelência para dar um passo fora da comédia de costumes, sem arriscar demais. Em suma, um veículo para nomes de certa fama na televisão e, sobretudo, para públicos de educação sentimental alcançada diante da televisão, às oito.

Denise Fraga, apesar da fama recente, não é atriz de novela; a câmera não consegue registrar sequer uma fração de seu estranho e por vezes hilariante desempenho físico, gestual. É uma atriz de teatro, uma das jovens primeiras atrizes do teatro brasileiro. Pode fazer o que quiser. Por exemplo, *Esperando Godot,* como fez Cacilda Becker — e como já fez, em tempos de maior risco, a própria Denise Fraga, na curta temporada vista por saudosos privilegiados.

Pode fazer o que quiser, mas está fazendo *A quarta estação,* um melodrama de "música e bom gosto", segundo a produção. Música e bom gosto. Denise Fraga não é atriz de bom gosto, no entendimento que se dá, de bom gosto médio, medíocre.

Basta ver a estrela em cena para saber que não é o caso. O andar já causa estranhamento, desleixado e sensual, como de uma adolescente de pernas longas e sapatos pesados; também as mãos são longilíneas, expressivas como as de Denise Stoklos; todo o corpo.

O rosto é de lábios largos, que se achatam e parecem ter sido pintados sobre a pele sempre que Denise Fraga sorri, formando com o nariz a face perfeita de uma comediante. Também uma face em que os olhos, que brilham o tempo inteiro, parecem estar sempre entristecidos, com um subtexto inatingível, estranho.

Um subtexto que se choca, que contradiz e enriquece as estripulias juvenis da atriz, seja qual for o personagem. Não é difícil ver o que fascina em Denise Fraga. Mas ela enfrenta agora o melodrama de bom gosto. Vai ser mais difícil de transformar do que *Trair e coçar.*

Aula-espetáculo

Ariano Suassuna terminou a sua segunda e última "aula-espetáculo" no teatro Brincante não apenas cantando, como fez na primeira, mas dançando, exultante. "Queiram ou não queiram os juízes", esgoelou o dramaturgo, desafinado, "o nosso bloco é de fato o campeão". Estava jubiloso, vitorioso na sua defesa da cultura brasileira, popular ou erudita — mas sobretudo armorial.

Assim como ele não esperava os aplausos que interromperam a sua interpretação do barroco *Sermão da quarta-feira de cinza,* quando declamou pela primeira vez diante de um público jovem no Recife, também não esperava a febre que causou em São Paulo, agora. Era uma única "aula-espetáculo", mas a lotação veio em tão pouco tempo que ele aceitou uma outra, um dia depois.

Na primeira, apareceu tanta gente que o público se espalhou pelos cantos do palco. Na segunda e última, chegaram a arrombar o portão do Brincante para entrar, depois de iniciada a peça. Uma febre tal que não faltou nem mesmo a televisão, com a Cultura entrando com entrevista do palco, ao vivo, no momento em que ele estava para começar a aula-espetáculo.

Uma entrevista em que repetiu, quase sem alteração, o que dizia em cena. Mas em cena era melhor. Ariano Suassuna, ele mesmo diz, é um ator frustrado. E o que ele faz no palco, com o mais sério dos propósitos, é comédia. Não fosse o maior comediógrafo brasileiro — orgulhosamente brasileiro — e o espetáculo poderia até ser descrito como "stand-up comedy".

Começa ele, "eu confesso logo que eu gaguejo, porque quando eu confesso melhora (risos), dizendo que eu sou, aí não adianta vocês saírem dizendo, 'aquele tal de Ariano Suassuna é gago', porque então eu já disse (risos)". E por aí vai, em crescendo. Diz ser um falastrão, conta da timidez com a câmera de televisão, faz de si mesmo piada para gargalhadas descontroladas da platéia. "Sou um palhaço frustrado. Eu gosto de rir e gosto de fazer rir."

Mas o que ele diz e representa, para causar tamanho alvoroço em São Paulo? Aos 68 anos, fascinado com as origens ibéricas e medievais ou barrocas da cultura brasileira, Ariano Suassuna é arcaico.

Ele repetiu a expressão tantas vezes durante a aula-espetáculo, para falar de si mesmo, que ela tornou-se quase um bordão. Arcaico, ele não tem medo de questionar a cultura globalizada, de questionar Madonna, em favor de um poema popular nordestino, que ecoa uma cultura de riqueza maior. Não que seja xenófobo, avisa logo, mas quer uma cultura altiva, consciente, capaz de aceitar a influência exterior sem deixar-se substituir toda por ela.

Para mostrar tudo o que pode a cultura brasileira e em especial a língua portuguesa, o dramaturgo paraibano interpretou também na cidade o *Sermão da quarta-feira de cinza*, para o arrebatamento do público que esteve no primeiro dia de apresentação, que interrompeu com aplausos. Ele acentuou que o padre Vieira também foi ator.

Arcaico, tinha mesmo que dar como exemplo um autor do século 17. Mas o arcaísmo de Ariano Suassuna, ao mesmo tempo em que pode ser a sua mais perfeita descrição, é uma pista enganosa. O dramaturgo, contra a própria lenda, viajou a São Paulo de avião, falou ao telefone em longa entrevista, foi gravado em vídeo no Brincante, deu entrevistas à televisão, usou microfone o tempo inteiro no palco.

Falou com entusiasmo das adaptações das suas peças pela Globo, como *A farsa da boa preguiça.* "Ela vai ser encenada numa das próximas terças-feiras, vocês fiquem atentos." Elogiou o diretor de televisão Luís Fernando Carvalho — que foi às duas aulas — como discípulo à altura de Antônio Nóbrega ou de Romero de Andrade Lima. Ariano Suassuna é arcaico, sim, mas carrega a contradição aparente, apenas aparente, daqueles que conjugam a Idade Média com a era da informação.

Hugo Possolo

Hugo Possolo, que escreveu e atuou em *Sardanapalo*, escreveu depois *Zérói*, escreve um novo texto, em que fala da projeção dos Parlapatões e da preocupação em não virar "lata de tomate". É um dos autores da nova dramaturgia em São Paulo.

* * *

Hugo Possolo — *Bem debaixo do seu nariz* foi nosso primeiro espetáculo. É de 1990, quando a gente ia para a praça da República passar o chapéu. São números que foram ganhando uma forma própria. Um dos números até tem a cara do quadro tradicional de circo, mas é uma elaboração da gente na rua. Da falta de assunto a gente criou o número. O Alexandre (Roit) tinha que jogar malabares e eu tinha que impedir, e aí foram surgindo as gagues. O *Nada de novo*, o nosso segundo, é um espetáculo com quadros que a gente começou a criar antes até de trabalhar juntos. Ele já tem a característica de esquete, de um espetáculo elaborado. É tão de esquete que o Raul (Barreto) acabou entrando. E é uma homenagem aos comediantes que inspiram a gente.

Quais?

Tem o Karl Vallentin, Dario Fo, tem o Monty Python, Groucho Marx.

Dos palhaços brasileiros, como Arrelia, Chicharrão, vocês não têm nada?

Aí é mais o *Bem debaixo*. O *Bem debaixo* tem os números mais tradicionais, as reprises, que se chamam reprises porque se repetem de pai para filho. A gente diz que o número mais novo do *Bem debaixo do seu nariz* tem uns 400 anos. Mas em nenhum momento se quis fazer o resgate do circo. A gente na verdade quis chegar na origem, no saltimbanco, que é anterior ao circo e que é o fundamento, eu acredito, de todo o teatro ocidental. Fundamenta Shakespeare, fundamenta Molière, todo o teatro ocidental.

Desde *Sardanapalo*, depois com *Zérói*, vocês desenvolvem uma dramaturgia mais complexa, que procura ir além dos esquetes.

Essa foi já uma intenção do *Sardanapalo* e é uma intenção nossa, de tentar montar uma história com os recursos, a técnica da rua. Foi a necessidade de dizer algumas coisas... E os esquetes ficavam fechados em si mesmos, isolados. Aquilo que você achava importante ficava isolado. Com a ligação, torna-se mais interessante para o público.

Como foi que vocês chegaram à estrutura de *Sardanapalo*, que ainda traz as cenas fechadas, os quadros, mas também tem a trama elaborada. Como é que foi a união?

Olha, o primeiro texto que a gente leu, do *Sardanapalo*, que era o texto de encenação, já era a terceira versão. A partir daí, a gente começou a ensaiar. A primeira versão — que eu até vou publicar, a primeira versão e a última — é quase literária. É em prosa. Tem diálogos, mas não tem aquela coisa de escrever para teatro, aquela divisão, as rubricas. É uma referência muito pessoal. A terceira versão já era para ser feita por duas pessoas. Quando a gente leu, sentiu que tinha possibilidade maior. E aí começaram a se desmembrar as cenas. No Sesc a gente estreou a quinta versão, no teatro Paulista já era a oitava, e aqui no Brincante, a nona.

E qual é o papel de um autor, num grupo de teatro? Alguns, sobretudo diretores, acreditam que o autor deve estar a serviço do espetáculo. É o que vocês estão buscando, desenvolver uma dramaturgia ligada ao que surge no palco?

Sem perder o trabalho dramatúrgico. Quer dizer, não é anular a importância do dramaturgo, mas valorizar a importância do ator, porque o ator corre o risco de virar um papagaio.

Do autor?

Mais do diretor. Hoje ele é muito mais um papagaio do diretor. É uma marionete na mão de um artista mais plástico do que artista da cena. O ator leva imagens que não são dele. Ele perde a vitalidade. O ator perde a expressão. Se a gente consegue juntar as coisas... E foi a rua que obrigou a gente a juntar. A gente ia, queria dizer algumas coisas, mas na rua você não tem os artifícios do palco. Se você não tiver vitalidade em cena, a peça não acontece. E o texto ganha vitalidade na rua. Aí a gente trabalha, reescreve, discute o que está sendo escrito.

Mas você, Hugo Possolo, que escreveu o texto, ainda carrega um orgulho autoral.

Claro, mas tem coisas que são apropriadas. No *Nada de novo,* em que a gente não faz um texto que não é de nenhum de nós, que tem Karl Vallentin, tem várias coisas, a gente diz que já não é mais desses autores, que a gente se apropriou de algumas coisas. Óbvio que tem toda a homenagem aos autores, mas é tão a nossa visão, a visão dos atores, que a gente se apropriou mesmo. Isso acontece também em textos como *Sardanapalo* e *Zéròi,* com os atores. Os atores têm aquilo como sua forma de expressão, e não só de uma outra pessoa.

As beldades de 95

As beldades de 95, roteiro de Maurício Guilherme, direção de Patrícia Gaspar, é a revista do ano de 1995. É teatro de revista no que a tradição do palco brasileiro tem de melhor, mas também de pior. É uma brincadeira com fatos do ano, feita por algumas das melhores vozes, como a de Paulo Ivo, já ouvidas pelo crítico no teatro de São Paulo.

Mas é também um espetáculo sem maior cuidado com a dramaturgia, uma coleção de quadros cômicos e musicais sem a mínima relação uns com os outros. Alguns, aqueles que se sustentam na comicidade, na ironia, na improvisação dos atores, são uma delícia; é a crítica mais direta, mais irresponsável da sociedade.

Outros quadros, exatamente aqueles em que se percebe um esforço maior de elaboração, desfazem-se em poucos segundos, sem graça. É a contradição histórica do teatro de revista. Mas quem sabe, para 1996, a revista consiga dar o alto para o musical, afinal, no Brasil.

Missa dos quilombos

A *Missa dos quilombos* termina com uma emocionante procissão, marcada por uma música de exaltação, entre católica e africana. O coro, Zezé Motta, o padre e por fim Milton Nascimento seguem uma bailarina negra vestida à imagem de Nossa Senhora Aparecida, levada em pedestal.

Em outros tempos, o teatro já foi assim, no Brasil. As peças aconteciam como missas abertas em que os padres eram atores, em que coros de meninos cantavam e dançavam, em que a liturgia se confundia com a dramaturgia. No centro do ritual, a música. O espetáculo acontecia diante da cidade — como na *Missa dos quilombos,* diante de dezenas de milhares de pessoas, no vale do Anhangabaú, em São Paulo.

Mas as peças-festas barrocas dos séculos 16 e 17 não explicam inteiramente esta missa, na forma extraordinária que tomou com as orações, ladainhas e ofertórios de Milton Nascimento — apoiado em letras e recitativos de d. Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra. A exemplo do que ocorreu historicamente com o Carnaval, a *Missa dos quilombos* reuniu à procissão barroca as batida africanas.

Assim, a abertura é a dança dos elementos, água, fogo, que já traz um dos componentes de cultura africana da celebração. Os bailarinos Rosy Zambesi e Alexandre Ducarmo fazem movimentos firmes, ritmados com a violência, com o poder de marcação do candomblé, na percussão dominante no ritual, em particular na abertura. Rosy Zambesi, em solo, levanta o público, exultante em meio à cena.

E, como num desfile, levados pela bateria, entram referências brasileiras de toda ordem com o coro, como camisas da seleção de futebol, estandartes com a cruz. Ao fundo, aqui e ali, as vozes de Milton Nascimento e Clementina de Jesus, em gravação. Por fim, a própria cruz, para compor o altar no palco.

O candomblé entra com consciência na *Missa dos quilombos,* como fica claro no início de *Em nome de Deus,* cantada por Milton Nascimento: "Em nome do Deus de todos os nomes — Javé, Obatalá, Olorum, Oió". Durante a apresentação, as referências negras mais diversas surgem como que ecumenicamente, do "bom pastor" Martin Luther King a Steven Biko, de Grande Otelo ao homenageado Zumbi.

Mas a celebração, claro, é católica e brasileira, com direito ao hino nacional e tendo como imagem central a de Nossa Senhora, em especial a "negra Aparecida", incorporada por Rosy Zambesi.

A atriz Zezé Motta, com uma emocionada participação no ritual todo, nos recitativos, tem um momento maior ao celebrar o pão, no ritual. Trabalha o pão com a dor de séculos de escravidão. Mas é mesmo Milton Nascimento o protagonista da bela "Missa dos quilombos — aliás, reduzida ao mínimo na sua porção litúrgica, propriamente, para o palco. Cantando ou regendo, é ele quem, iluminado, celebra Deus.

M.T.M.

Suz/O/Suz está fazendo dez anos. Foi o grande espetáculo do grupo catalão La Fura dels Baus e aquele que deu fama mundial ao grupo. Seis anos depois, quando o Fura esteve em São Paulo para a mostra de teatro da Bienal, ainda era o grande espetáculo; esta semana, outra vez na cidade, ainda é. Para entender por que, basta ver e comparar com a peça mais recente, *M.T.M.*, que estreou ano passado e vem agora para apresentações junto com o mesmo *Suz/O/Suz*.

Diante da violência punk, da diversão e das imagens arrebatadoras de dez anos atrás, *M.T.M.* é como Billy Idol, que também foi punk até tornar-se kitsch. O espetáculo tem pouco da tensão que era causada por *Suz/O/Suz;* talvez alguma coisa no início, quando os atores (atores de fato, contratados pelo Fura, e inexpressivos) são caçados no meio do público e despidos, para depois vestirem os seus personagens.

De resto, é pouco além de uma peça de teatro comum, que poderia sem dificuldade ser encenada em palco italiano. Chega a cansar as pernas, já que é obrigatório ficar em pé, ainda que nada aconteça — e nada acontece, ou quase, junto ao público.

Também as imagens são muito diversas daquelas de dez anos atrás, não apenas por estarem concentradas nos três telões que fazem o principal da cenografia — algumas ao vivo, outras gravadas para dar a impressão de serem ao vivo_ mas também pela qualidade. São imagens chocantes, sempre grotescas, seguindo o conceito de criar com *M.T.M.* um espetáculo sobre a "confusão" entre vida "real" e "fantasia", confusão que "é causada pelo insaciável apetite da mídia para o drama e a sensação". As citações são do programa da peça.

Nada contra o conceito, mas duas horas de alegoria da imprensa, da mídia, e uma alegoria obscura, amarga e rancorosa, estão muito longe da diversão anterior de *Suz/O/Suz.* A alegoria de *M.T.M.* é tão carregada, excessiva, que impede a sua própria identificação como tal. É improvável que o espectador acompanhe os jogos metafóricos, assistindo a peça antes como alegoria do poder — a idéia é que a imprensa, a mídia, o *Aqui Agora,* para ficar num exemplo mais identificável, criam uma "realidade virtual" que interessa ao "poder".

Os três atos da peça são três poderes, pela ordem, o político, o religioso e o econômico. E tome um operário que, ao erguer um obelisco ao poder político, é esmagado e tem as suas tripas expostas. E tome um terrorista torturado que tem os miolos explodidos. As imagens grotescas dessa "realidade virtual" são todas levadas para os telões, supostamente ao vivo, por uma câmera, e acrescentam alguns centímetros de "merda" (sic) sobre o personagem fixo que, também nos telões, vai sendo afogado durante a peça.

No final da apresentação, é este personagem também "virtual", de nome Tímele e também ele uma alegoria, agora do próprio espectador, do público da mídia, quem grita, "não me atirem mais merda para cima" (uma tradução equivocada, ao que tudo indica). Nesta oposição real/virtual, ou ser/parecer, que é característica do barroco espanhol e que o grupo diz ter sido a base de *M.T.M.*, o espetáculo concentrou-se no primeiro elemento, não deu *forma ao* segundo e termina por não ser, nem parecer.

É mais do que improvável que um espectador de *M.T.M.* perceba um ou outro sem recorrer ao programa da peça — aliás, também ele muito confuso — ou então às entrevistas, aos humores, explicações e citações dos integrantes do La Fura dels Baus, autores do espetáculo.

Quatro séculos atrás, as peças que tratavam da antinomia ser/parecer, inclusive *O grande teatro do mundo* de Calderón de La Barca, citado como inspiração deste *M.T.M.*, mas também o *Hamlet* de William Shakespeare, o faziam com simplicidade e clareza. *M.T.M.* confunde alegoria com arte obscura e cria um emaranhado de cenas de tortura e masoquismo somadas a lugares comuns sobre a política e a vida — num todo de uma superficialidade que explica por que *Suz/O/Suz* ainda é o melhor espetáculo do Fura.

5 x comédia

5 x comédia é uma homenagem ao besteirol, comandada pelo diretor e mestre de cerimônias Hamilton Vaz Pereira, e também uma antologia, os-melhores-momentos-de. É uma oportunidade talvez única de vislumbrar o que foi, o que ficou e o que pode vir a ser o besteirol, este mais execrado dos gêneros brasileiros de teatro.

Está lá o Asdrúbal Trouxe o Trombone, que, se não foi, ajudou a fazer o besteirol. Estão lá, inteiras, três cenas de *Quem tem medo de Itália Fausta?*, um dos sucessos mais emblemáticos do besteirol propriamente dito. Está lá a geração do *TV Pirata*, que tomou a televisão na virada dos anos 90 com o humor nascido no palco, com o besteirol ou no entorno. E está lá o que pode vir a ser o besteirol, se é que dá para falar assim, amadurecido.

Das cinco comédias, é inevitável isolar uma preferida. A do crítico é *Não se fuma em Cingapura*, de Vicente Pereira, com adaptação/direção de Marcus Alvisi e interpretação de Diogo Vilela. Muito diversa do espetáculo anterior dos mesmos, *Solidão, a comédia*, a cena ou quadro está no limite mais confuso, mais indefinido, entre a comédia e a tragédia, ou talvez entre a farsa e a tragédia. É como se o besteirol, levado ao extremo, terminasse em morte.

O comediante mais assemelhado, de conhecimento geral, neste tipo de humor foi John Belushi, que nas apresentações de "stand-up" adotava uma comicidade física, perigosa, suicida. Outro exemplo,

Débora Bloch, Diogo Vilela
e Fernanda Torres em
5 x comédia

no Brasil, é Pedro Cardoso, de *O autofalante.* Diogo Vilela venceu um primeiro momento em que deixou o besteirol por uma espécie de melodrama cômico, anos atrás, e em *Não se fuma* chega a assustar, com um humor que se compõe com a morte — como em sua interpretação de *Navalha na carne,* de Plínio Marcos. Talvez a melhor amostra esteja em duas frases seguidas: "Desisti de me matar. Quem é que garante que a coisa não continua."

Por outro lado, *5 x comédia* tem o besteirol puro. Miguel Magno, nos *Exercícios para atriz e ponto* que escreveu com Ricardo de Almeida, é engraçado como sempre foi, talvez até mais, agora, no papel da Atriz da velha guarda, de ranço português, que briga com o Ponto. Mas é certo que o gênero se perde, quando transferido das pequenas salas para o luxo novo-rico do Palace ou para o Cultura Artística, que a cena deveria, em princípio, satirizar e demolir. Não são lugares para o besteirol. São templos para a idolatria de personalidades públicas — a marca mais evidente das três cenas restantes.

Com certeza, é o caso de *Peloponeso,* em que nada restou do texto original de Hamilton Vaz Pereira, além do roteiro, na apoteose da personalidade pública de Luiz Fernando Guimarães. São dois dos principais nomes do Asdrúbal Trouxe o Trombone, mas o que está em cena aparentemente já deixou para trás qualquer relação com o teatro, ocupando-se de uma espécie de culto midiático; para apreciar inteiramente o culto, imagina-se, só aceitando a religião.

De qualquer maneira, o texto não é mesmo o forte de Hamilton Vaz Pereira, como resta claro de *Leblon,* o segundo quadro assinado por ele, interpretado por Fernanda Torres. A reunião de mitologia clássica com zona sul carioca parece estar perdendo o fôlego cômico e nem Fernanda Torres, que consegue tirar graça de Gerald Thomas, levanta a cena.

Por fim, Débora Bloch e Mauro Rasi, com um quadro de besteirol. À primeira vista, uma reunião perfeita. O autor aparenta estar voltando ao gênero, como mostrou em outra ocasião recente, distanciando-se dos melodramas cômicos, do besteirol arrependido por que também passou Diogo Vilela. E a atriz é uma comediante superior, como mostrou em *Kean*, e como se imagina ter sido Tônia Carrero, por exemplo, nos seus momentos de maior beleza e humor.

Nos primeiros minutos, *Oh, que delícia de língua* acompanha a expectativa. Mas é como se alongasse a piada, que se repete até perder a graça. Não perde inteiramente, mas deixa a sensação de que um e outro, Débora Bloch e Mauro Rasi, podiam mais. Talvez com outro tema. Mas talvez não seja mais o tempo do besteirol, mesmo.

Nova dramaturgia

Está aí, chegou já tem algum tempo, a nova dramaturgia do Brasil. Não é de fácil identificação quanto à forma, porque não existe uma nova forma. A última década do milênio trouxe uma nova geração de autores e o teatro brasileiro ganhou diversidade.

Sobre a nova dramaturgia dos Estados Unidos, Frank Rich, crítico do *New York Times* até o ano passado, escreveu que o que mudou foi a qualidade e a textura do teatro americano, que se tornou mais diverso em estilo, origem étnica, temas. Não reflete mais uma sociedade homogênea.

No Brasil, a nova dramaturgia também tornou o teatro mais diverso, certamente em temas e estilo, em forma, nem tanto em origem étnica, mas um pouco em origem cultural ou regional. No multiculturalismo à brasileira, o que Frank Rich escreveu sobre o homossexual Tony Kushner, autor de *Angels in America* (1990), e o encenador negro George Wolfe poderia ser repetido sobre o pernambucano Romero de Andrade Lima, autor de *Auto da Paixão* (93), e o encenador mineiro Gabriel Villela.

A nova dramaturgia, aqui como lá, apareceu com a virada da década. *Tutankaton*, de Otavio Frias Filho, foi a peça que deu corpo à diversidade formal e temática que estava surgindo. A atriz Bete Coelho, que participou das leituras de apresentação da peça em 91, dirigidas por Gabriel Villela, e da montagem de *Rancor* (93), descreve o autor como uma mistura.

"Ele é muito polivalente. Se pegar as peças, você vai ter *Tutankaton*, que lembra Shakespeare, depois tem outras que lembram Nelson Rodrigues. Ele tem esse talento, a diversidade." Sobre *Tutankaton* em especial, que considera a melhor peça de Otavio Frias Filho, ela diz que o texto vai do lirismo à coisa mais trágica.

Outro ator, Jairo Mattos, que protagonizou *Budro* (94) e *Atos e omissões* (95), de Bosco Brasil, e *I love* (93), de Beatriz Azevedo, descreve as diferenças desses dois outros autores da nova dramaturgia:

— Bosco traz a coisa urbana. É uma reflexão em relação à cidade, ao urbano. Ele vai fundo em algumas feridas, que eu não sei se as pessoas querem comungar, mas que sempre têm um resultado forte, no teatro. A Bia é poeta e tem um sentimento de poeta. Ela nunca se apaixona pela metade, não só nos amores da vida dela, mas no trabalho, o fato de escrever, de compor. É uma garota muito jovem. Esta nossa geração, ela tem este privilégio, este vigor da paixão.

Beatriz Azevedo vai fundo em outras feridas. *I love* é parte de uma tetralogia sobre "o amor em diferentes épocas". A primeira das peças, *Fantasia de Fedra Furor*, com a atriz Rosi Campos, recorreu à "linguagem mitológica para falar do desejo e da paixão". Diz a autora:

— Depois vem *Abelardo e Heloísa*, com o menestrel, o poeta na Idade Média, e o amor trespassado pela Igreja. Chega o século 20 e o amor moderno, que foi *I love*, o amor e a vanguarda. A última, que ainda não montei, é um musical, uma revista.

Uma das referências mais constantes da nova dramaturgia, confirmada em Bosco Brasil, é certamente a temática urbana e, com ela, a violência. Desde uma primeira peça experimental, ainda no Espaço Off, ainda nos anos 80, o que interessa ao autor é a temática urbana. Diz Bosco Brasil que não consegue se ver em outro meio que não a cidade grande, e não consegue escapar da violência da cidade.

— Sempre foi uma obsessão minha, não sei dizer por quê. Talvez tenha a ver um pouco com o fato de eu ter estudado num colégio no centro da cidade. A impressão que se tinha era que a violência era maior no centro. Hoje acontece o inverso.

Hoje a violência é maior na periferia, como espelha a sua *Atos e omissões*, assustadoramente. É também o que ocorre com Pedro Vicente, que montou uma única peça, por enquanto, *Banheiro* (95), com o ator Fernando Alves Pinto. O autor descreve o texto como de tema "completamente urbano", em que a violência está sempre presente.

— A violência, em super-exposição de imagem, em super-oferta, mexe com a moral das pessoas e passa a ser uma coisa comum. Ela está na conversa, as pessoas falam da violência, e a violência acontece. E as situações são violentas, mas elas são vividas com passividade.

A escritora Patrícia Melo, co-autora da peça *Duvidae* (92) e autora de romances como *Acqua toffana*, é quem pode trazer o tema ao teatro talvez com maior clareza, por sua relação com a obra do escritor Rubem Fonseca.

— O Rubem é uma influência para todo autor da minha geração. Ele é uma referência de literatura urbana no Brasil. Rubem Fonseca, de certa forma, foi o autor que quebrou, que rompeu com a tradição da literatura regional no Brasil.

Duvidae, sobre um processo do Santo Ofício no século 17, esteve longe do tema. Mas é outro o caso de *Duas mulheres e um cadáver*, que ela considera seu melhor texto para teatro, ainda inédito. Na nova peça, a questão central é a obsessão pela morte, a dificuldade em aceitá-la. Estão presentes duas mulheres, um psiquiatra, um triângulo amoroso, o crime.

Rubem Fonseca é referência para outros autores novos, como Luiz Cabral, que adaptou *O cobrador*, do próprio Fonseca, e até Daniela Thomas, co-roteirista de *Terra estrangeira*, filme com elementos da obra do escritor. Mas Daniela Thomas, no teatro, segue caminho diverso. Na descrição de Bete Coelho, protagonista de *Pentesiléias* (94), o texto de Daniela é carregado de intuição, de emoção. A própria autora vê assim. É a paixão que leva ao palco, ou pelo menos foi o caso, na sua primeira peça. Ela lembra o trabalho anterior com a Cia. de Ópera Seca:

— As coisas eram vividas exageradamente, nos bastidores das peças, mais do que no próprio teatro que a gente fazia. O teatro era seco e os bastidores eram úmidos. Aí eu procurei escrever sobre isso, a paixão.

A autora não gosta da palavra paixão, diz que é suja pelo uso. Prefere falar em "descontrole emocional, essa coisa aquosa e voluptuosa, que não teme e fica saindo da gente, a gente não consegue controlar". Isso foi *Pentesiléias*, sobre o mito clássico. Agora prepara nova peça, sugerida por Bete Coelho, a partir do *Banquete* de Platão. Embora acredite que vá resultar diversa da anterior, ela mesmo lembra que o tema é, também, o amor.

A história e os mitos clássicos, que serviram a Otavio Frias Filho em *Tutankaton,* a Patrícia Melo em *Duvidae,* a Daniela Thomas em *Pentesiléias,* a Beatriz Azevedo em *Fedra* e *Abelardo,* também alcançaram o teatro popular de Hugo Possolo. *Sardanapalo* (93) não veio por acaso, mas por causa do envolvimento com a história, "pela consciência da importância que a história tem".

Hugo Possolo escreveu a peça, sobre Alexandre, o Grande, e a recente *Zéròi* tendo como paralelo maior a cultura popular e nacional, o que muitas vezes é sinônimo de cultura regional. "Eu sei onde eu estou localizado, tanto geograficamente, quanto historicamente, e eu busco responder a estes anseios que são pessoais e também sociais."

Pode não ser o caso do paulistano Hugo Possolo, mas este teatro de característica popular, levado ao extremo, se opõe à temática urbana. É o que pode acontecer com a nova dramaturgia de Romero de Andrade Lima, ou ainda, com Antônio Nóbrega e Bráulio Tavares, que escreveram juntos *Brincante* (92) e *Segundas histórias* (94).

Bráulio Tavares nega o regionalismo, e comenta Ariano Suassuna. "Tanto eu quanto Nóbrega, a gente é muito influenciado por Suassuna. Agora, Ariano tem o universo dele, que é aquele universo sertanejo. Eu sou um cara que a minha cultura é envenenada por filme de Hollywood." Ele sublinha que Tonheta, o personagem criado por Antônio Nóbrega, é como Carlitos, dos filmes de Charles Chaplin.

Luís Alberto de Abreu

Religião e fé têm sido temas recorrentes da nova dramaturgia no Brasil, nos anos 90, começando por *Tutankaton*, passando por *Auto da Paixão* e por *Duvidae*. Mas foi Luís Alberto de Abreu, autor de sucesso na década perdida com *Bella ciao* (1982) e outras peças populares, quem mais se dedicou ao tema, com textos como *A guerra santa* (93), *O livro de Jó* (95) e *A grande viagem de Merlin* (95).

* * *

A guerra santa, Jó e *Merlin* são peças que lidam com a questão religiosa no fim do milênio. O que levou você a se interessar pelo assunto?

Na *Guerra Santa*, me preocupou muito o fundamentalismo religioso, da irracionalidade moderna. O *Jó* é um livro religioso, mas a minha abordagem foi mais no aspecto mítico, do Criador e da criatura. Obviamente, o mítico permeia a religião, e o livro é da religião judaico-cristã. Mas eu tentei abstrair um pouco o princípio religioso. Com o *Merlin* foi a mesma coisa. Entra o inferno, mas não o inferno religioso e sim o inferno mítico, mais de sombra, de deuses agrários.

Você deu nome ao que depois surgiria abertamente no Brasil. Hoje se fala em guerra santa por conta da peça. Como é que você vê o crescimento do fundamentalismo religioso?

É uma tendência que vem do mundo inteiro. Há, de fato, uma decadência ou exaustão das forças que mantinham o espírito mais iluminista. Há uma nítida decadência e no vácuo está germinando muito um espírito fundamentalista, irracional. Eu acho uma coisa extremamente perigosa. Eu acho perigoso porque as pessoas misturam fé com coerção religiosa.

Tanto *Jó* quanto *Merlin* são peças de certo envolvimento místico. Isso não espelha também a exaustão do espírito iluminista, com uma propensão maior para a fé?

Eu não sei, acredito que não. *Jó* e *Merlin* tentam fazer do teatro, não só o espelho da nossa época, mas dar uma abordagem teatral aos elementos religiosos que estão presentes na nossa época. Seria, não reforçar esse tipo de coisa, mas propiciar nova abordagem. As forças irracionais estão presentes de maneira forte na nossa sociedade e cabe ao artista exteriorizar isso e erguer, inclusive, anteparos às forças obscurantistas.

Nas trilhas da Transilvânia

No teatro, entrando o público, Antunes Filho já estava no palco. Comandava os espectadores para as cadeiras, gritava pedindo o primeiro sinal, o segundo sinal. O seu prazer era evidente. Fechadas as portas, dado o terceiro sinal, ele fez uma apresentação — sem maior novidade, diante do que se conhecia por entrevistas e relatos — do cotidiano dos ensaios do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc, que dirige.

Algumas brincadeiras no palco, ainda com timidez, foram o mais que ele conseguiu até entrarem as atrizes com os exercícios da companhia. Escondeu-se então na sombra, na boca de cena. As meninas, como ele chamava, apresentaram movimentos de grande delicadeza, ligadas à experiência com o teatro oriental — e também com as religiões orientais, ele que é budista.

A referência maior nos exercícios é o japonês Kazuo Ohno, de movimentos leves, contidos, realizados em "outro tempo". Ohno, que o diretor brasileiro conheceu nos anos 70, é até hoje o artista de quem ele fala com maior admiração. Foram poucas cenas neste primeiro ato, comandadas sempre por um insolente e já então irônico sininho, usado para marcar a entrada de cada novo quadro.

Terminado o primeiro ato, passado o intervalo, sempre sob uma apresentação de auditório de Antunes, surgiu o espetáculo propriamente dito. No prólogo, o diretor anunciou que estava tudo por fazer, que não era para assistir a peça com olhos de censura. Mais, avisou da sua paixão, também aquela de Kazuo Ohno, de Pina Bausch, de Tadeusz Kantor, todos citados nominalmente, pela dança expressionista e pelo cinema mudo. E *Nas trilhas da Transilvânia,* nesta parte que o diretor ainda pretende levar em temporada, realmente não poderia ser mais tributário do cinema mudo e da dança.

É uma paródia, quase como um filme B. Uma brincadeira saudosa e carinhosa com o que o modernismo e o século 20 produziram, desde as primeiras décadas, retomadas nas últimas décadas por artistas como o próprio Ohno e o polonês Kantor. Sempre em tom de paródia, *Transilvânia* fazia o público rir como o crítico nunca viu em espetáculos do grupo Macunaíma. Mas o espetáculo maior era Antunes Filho em cena.

Com a desculpa de que não havia tido tempo — montou a peça em três semanas — para fazer as ligações entre as seis cenas, o diretor criou um pequeno quadro clown no lado direito da boca de cena, em que dois "coveiros" ou "fazedores de caixão", expressões dele, surgiam nos intervalos martelando caixões. Antunes entrou como um capataz, um chefe de obra, sinalizando o que fazer, onde bater o prego, coisas assim. A cena tinha todas as referências dos clowns shakesperianos.

Antunes, muito magro, com as costas curvadas, com um chapéu de pano, sem abas, enterrado na cabeça, com a bolsa cruzando o peito, fazia movimentos hilariantes de ordem e organização, uma paródia de si mesmo. O rosto, o nariz saltado, o pomo de Adão saltado, a ironia no olhar, o sorriso contido de ironia, imagens únicas, hilariantes.

Nas cenas, a mesma coisa. Uma brincadeira sobre vampiros, entravam citações ou piadas em torno do teatro contemporâneo, de Kantor e de Pina Bausch, nos movimentos repetidos que causavam acessos incontroláveis de riso no meio da platéia, nas cenas cruzadas, até nos chapéus-cocos; também do Wooster Group, com uma televisão em cena; também de José Celso Martinez Corrêa, com um galo esgoelando-se na madrugada; também de Gerald Thomas, com atrizes atropelando-se no palco e até com cenas de masturbação; até de *Angels in America* e da religião, com um anjo saltitando em torno da ação.

Descaradamente "camp", com improvisação consciente de figurinos, cenários, quase como uma nova versão de *Rock horror show*, o espetáculo não mudou de tom nem mesmo quando procurou passar a mensagem, deixar a razão de tudo aquilo, com a transformação de Drácula (Yan Cristian) em algo próximo a Hitler — com direito a discurso em forma nazista e mensagens contra a democracia e a tolerância, levadas em estandartes pelas meninas vestidas com perucas loiras. Também aí é a paródia que domina.

No final, a brincadeira está instalada de tal maneira, a alegria em cena e na platéia é tamanha, que os aplausos se tornam quase uma apoteose de festa. Apoteose que se completa quando Antunes sai saltando pelo palco, feliz como jamais se viu, dançando em agradecimentos aos aplausos, chamando J.C. Serroni ao palco, comandando os atores em coreografias de agradecimentos, os próprios atores sem entender coisa alguma.

Mary Stuart

Cortada, retalhada que esteja, exige saudação uma peça como *Mary Stuart*. A tensão constante, as palavras cortantes, os personagens edificados com complexidade, o que não falta é prazer, por assim dizer, literário, dramatúrgico. É o verbo o protagonista, qualquer a montagem.

Verbo que ganha crueza, que perde todo e qualquer artifício, que perde as rendas e drapejos que os românticos tanto questionavam, na tradução de Marcos Renaux e Marilene Felinto — com base na tradução anterior de Stephen Spender, para o inglês. A comparação cena a cena com a tradução de Manuel Bandeira, para o original de Schiller, não deixa dúvida quanto ao mérito do novo texto.

Mas os cortes poderiam ter sido realizados de forma diversa. Nada, em princípio, contra a redução de um texto para o palco. Pode ganhar ritmo, ganhar proximidade e atenção, ao realçar facetas mais presentes. O problema é que *Mary Stuart* foi reduzida de uma forma que atingiu o texto, não na temática, não externa e superficialmente, mas na própria condução das cenas. É o equívoco de enxugar a peça verso a verso.

Um exemplo: o nó dramático, o confronto das rainhas, Elizabeth, a puritana, da Inglaterra, e Mary, a devassa, da Escócia. Foram suprimidos os trechos, ao final da cena, em que a intervenção de um terceiro personagem acentua o conflito. E a cena — a peça — perde fôlego no auge. Como este, há exemplos em cada cena.

A passagem revela outra das várias insuficiências da montagem. Excessivamente concentrada na piedade católica de Mary (Renata Sorrah), a encenação deixa de lado a imagem invertida da piedade — a sensualidade. Mary, no espetáculo, é a devassa mais carola já vista no palco. O envolvimento com o jovem Mortimer, o personagem romântico, exaltado por excelência, é de uma castidade e de uma ausência de paixão frustrantes.

O catolicismo de Mary (que ganha um oratório de proporções gigantescas, no cenário) é reprimido. Revela maior pudor do que Elizabeth, que seria, ela sim, a imagem do recato. "Quero tratá-la (Mary) do começo ao fim como uma criatura de instintos naturais", escreveu Schiller a Goethe. "O seu destino é sentir e desencadear em torno de si paixões violentas."

Em particular, sobre o jovem Mortimer. Mas Cláudio Fontana, ainda que tenha uma bela cena de revelação católica, não relaciona a religião ao sexo, o que frustra todo um caminho da peça. A sensualidade, se existe, está na protestante, despótica Elizabeth de Xuxa Lopes, que ao menos apresenta lascívia — para usar uma palavra da tradução — pelo poder. Mas não estava bem Xuxa Lopes na estréia, ela que vem de uma bela atuação anterior.

De fato, com exceções como as de Marcos Oliveira (Leicester, cortesão inescrupuloso, dividido entre o poder de Elizabeth e o amor por Mary) e Oswaldo Boaretto (Burleigh, racional e cruel conselheiro de Elizabeth), os intérpretes enfrentaram dificuldades com o texto, que é a grande qualidade do espetáculo. É como se o teatro contemporâneo tivesse que reaprender o valor, o significado de cada palavra, sua melhor emissão, a cada novo verso ou vírgula.

Do jeito que está, os atores parecem assustados e antes gritam a peça do que a encenam. O que vale para os intérpretes, incapazes de inflexão, de humor, de ironia, de compreensão dos meandros do texto, mas sobretudo para o encenador Gabriel Villela.

Oleanna

Mara Carvalho é uma surpresa. Antonio Fagundes, se não chega a ser surpresa, pois seu talento é conhecido, certamente envolve, catalisa como não conseguia há algum tempo. Também Ulysses Cruz, um diretor plenamente amadurecido, depois de batalhas ganhas e perdidas. O problema é o autor.

O americano David Mamet, em *Oleanna,* de um lado expõe como em raras vezes a capacidade de manter o conflito queimando, intermitente, no palco. Do início à última ação, a jovem aluna e o maduro professor universitário estão em tensão constante, em princípio sem capacidade de comunicação, depois, em desenvolvimento natural, pela oposição agressiva. De outro lado, porém, Mamet leva a tal extremo o conflito, na forma que desenhou, que chega a abraçar o maniqueísmo.

Não há nada, em absoluto, de defensável nas atitudes da jovem aluna. É um ser primário, incapaz de reconhecer os esforços de racionalização do professor universitário, a quem cobre com um manto de preconceito politicamente correto, caracteristicamente feminista. "O meu grupo", repete ela, sem parar. Aproveita-se dele, das menores atitudes, para não apenas destruir a sua carreira universitária, como para dominá-lo, para subjugá-lo intelectualmente.

Além de intrometer-se na família dele ("e não chame a sua mulher de 'meu anjo'"), o que já a transforma numa caricatura da malvada, ela chantageia o professor ao limite de obrigá-lo à autocensura, para que leve o seu próprio livro, as suas próprias idéias ao índex (apresentando "uma lista de livros que nós consideramos questionáveis"). O problema maior é que o maniqueísmo, como acontece em melodramas assim, resulta em seu gêmeo, a obviedade.

❧

A peça tem um primeiro ato em que os personagens seguem determinada caracterização, em que a tímida aluna é oprimida pelo professor; passa a outro que prepara o terceiro, em que os papéis se invertem por inteiro. Dicotomia. Para encerrar, o arremate adequado: um golpe de teatro.

O maniqueísmo estabelecido é rompido ao final por sua também inteira contradição, o que deveria, imagina-se, levar os espectadores a pensar ou repensar as opiniões erguidas no decorrer da apresentação. É um exagero de esquematismo e engajamento, bem próprio das batalhas PCs e anti-PCs de anos atrás, na universidade americana e no entorno. Um esquematismo que tira a graça de *Oleanna*, quase uma peça de propaganda.

Mas personagens-problemas, como os de David Mamet nesta peça, por vezes também podem fazer a felicidade dos atores. Antonio Fagundes, experiente, consegue dar complexidade ao papel e chega a entrar pelo humor, a tripudiar sobre os exageros da maldade. "Você me odeia?", diz ela, perto do final. "Sim", responde ele, rindo e fazendo rir. Ou ainda, "você é muito perigosa". Poderia fazê-lo mais, em benefício do espetáculo.

Também Mara Carvalho, que alcança momentos inesperados de interpretação, levada pelo domínio que o dramaturgo tem da arte do diálogo. Mas é dela, certamente, a carga maior. Não há como escapar da armadilha do personagem. Ela não tem, como no Shylock de Shakespeare, ou no Roy Cohn de Tony Kushner, justificativas. Ou, ainda, as suas poucas e primárias justificativas são desmoralizadas, ridicularizadas uma a uma, no correr da peça, e não têm como ser salvas por um golpe de teatro.

Temporada carioca

Mauro Rasi com *Pérola* e Miguel Falabella com *Todo mundo sabe.* O teatro carioca é uma comédia. Além das peças recentes dos comediógrafos emblemáticos da cidade, o Rio traz uma relação infindável de comédias e farsas, neste verão. Também com texto de Rasi, mais Vicente Pereira e todo o primeiro besteirol, há *5 x comédia.* Também com texto de Falabella, *Como encher um biquíni selvagem* e *Louro, alto, solteiro procura....*

E *Noite feliz,* de Flávio Marinho, e *Dorotéia,* de Nelson Rodrigues, *Alô? Madame...,* até *O mistério de Irma Vap,* de passagem, até Dercy Gonçalves, de passagem. Até Shakespeare, agora beirando a farsa, em *O mercador de Veneza.* A lista vai longe, em longas temporadas que já definiram um paradigma ou uma fórmula da nova comédia carioca.

Em sucessos como *Pérola, Todo mundo sabe* e *Noite feliz,* os herdeiros do besteirol e da revista abraçam a família e abrem o confessionário. A mãe é sempre protagonista, seja italiana e desbocada como na Pérola de Vera Holtz, ou uma "socialite" decadente como na Evangelina de Arlete Salles, ou executiva e distante, fria, como na Beatriz de Aracy Balabanian. Sempre em conflito e depois em prestação de contas com o filho, aqui homossexual, ali ligado ao teatro; em tom quase sempre confessional, ela é objeto de imensa homenagem.

❧

Pérola é a grande comédia do Rio. Escrita por Mauro Rasi em homenagem à sua própria mãe, que morreu pouco antes e se chamava Pérola, é uma declaração de amor hilariante. Desta vez, sem as afetações da trilogia anterior, também criada a partir de memórias; desta vez, como indica a escolha do nome da mãe para o personagem, a ficção é ainda menor e talvez seja também menor a necessidade de algo além do humor, da simples comédia.

Pérola, é certo, ainda beira o melodrama em certas passagens, mas é uma celebração da alegria e da mãe italiana e algo despachada de Emílio, que cumpre as vezes de Mauro Rasi na trama. A identificação do público é incontornável. A atriz Vera Holtz faz a mulher de ideais frustrados e mágoas familiares, patética ao limite das lágrimas da platéia, de carinho e de riso.

Uma cena em especial, que nem se deve propriamente ao texto, sendo criação superior da atriz, define personagem e peça. Pérola dança com o filho, com o genro chato, com a família toda numa festa de quintal — e os gestos exagerados, sem ritmo, todo o ridículo que tanto envergonha o filho são vencidos, trazendo a platéia abaixo, como em raras vezes o crítico viu no palco.

Também é a peça mais engraçada que o crítico já viu de Rasi, uma peça que acompanha os seus textos curtos recentes, no mais corrosivo besteirol — como a caricatura de Fernando Henrique, de um ano atrás, em São Paulo.

❧

A comédia *Todo mundo sabe que todo mundo sabe*, também concentrada na figura da mãe, também com uma tia muito engraçada em cena, um genro etc., certamente lembra *Pérola*. Mas lembra mais, na verdade, a *Pigmaleoa* de Millôr Fernandes, em cartaz há pouco, com Glória Menezes.

A diferença talvez esteja em que a comédia de Millôr, dos anos 50, retrata a decadência do Rio de Janeiro, em especial da zona sul, da aristocracia e da arquitetura das grandes mansões de Copacabana. Falabella deixa de lado o saudosismo, ainda que retrate com alguma simpatia a vida que um dia alguém chamou de "social", e apresenta a "socialite" Evangelina Melo da Cunha antes esperançosa e até aliviada do que amargurada, com a perda de seu imenso apartamento na praia.

E o humor de Falabella e Maria Carmen Barbosa, co-autora, é certamente muito mais direto, até um pouco grosseiro. Também diretor da peça, Falabella carrega o texto de frases feitas ou frases de efeito, tirando daí gargalhadas súbitas da platéia, que passa a apresentação inteira aos trancos. Frases como "eu me sinto um animal em extinção, um mico leão-dourado", da aristocrata decaída, ou então, "a classe média não tem dignidade". Não faltam os palavrões, desde "nada mais desprezível do que um veado de direita" até um retumbante "vai tomar no cu".

Mas a protagonista Arlete Salles tem belo desempenho, como a mãe às voltas com a falta de dinheiro, um filho frustrado e um genro violento, secundada por Laura Cardoso, que não se conhecia tão engraçada, como a tia.

❧

Nada mais parecido com *Pérola* e *Todo mundo sabe* do que a comédia *Noite feliz*. Não apenas nos personagens e no enredo, mas em temas paralelos como os fenômenos da Barra e dos shoppings e a decadência da zona sul, no caso, do Leblon. "Como é que você ainda mora no Leblon, que coisa mais 70", comenta um dos personagens.

Talvez o diferencial de Flávio Marinho esteja na preocupação com outros temas paralelos, contemporâneos, como a Aids. Mas não adianta, que o círculo das memórias familiares, do conflito entre mãe e filho, desta vez na noite de Natal, desta vez também com a nora, predomina.

Flávio Marinho, o autor e diretor de *Noite feliz*, se não tem o humor de Mauro Rasi e Miguel Falabella, não chega a fazer feio. Com atrizes de grande comicidade, como a reconhecida Stela Freitas, que interpreta a nora, e Alice Borges, a empregada, cumpre o prometido, como comédia.

Mas os personagens das duas são superficiais e menores. O problema de *Noite feliz* talvez esteja em Fernando Eiras, o filho, protagonista ao lado de Aracy Balabanian, a mãe. Pouco engraçado e pouco carismático, ele recorre ao melodrama mesmo quando não é necessário à ação e arrasta o espetáculo. Traz dificuldades para a atuação de Balabanian, que passa o tempo todo em brigas e depois em diálogo, em carinho com o filho.

❧

Se as recentes montagens de Nelson Rodrigues já recuperavam a comédia, esquecida na última década, esta *Dorotéia* chega à irresponsabilidade da farsa. *Uma farsa irresponsável,* como reza o subtítulo resgatado com orgulho pelos diretores.

Como queria Nelson Rodrigues, que não apenas descreveu assim a peça como a entregou logo a Dercy Gonçalves, *Dorotéia* é uma farsa corrosiva, escrachada, em nada lembrando as poucas versões conhecidas do texto.

Denise Milfont como uma Dorotéia sensual, Adriana Nunes como uma Das Dores ridiculamente sensual, as demais intérpretes, até a bota — tudo na peça deixa o mítico, o reverencial, pelo cômico, e Nelson se revela engraçado como Dercy nem imaginava.

❧

O mercador de Veneza já é uma bela comédia, mas o diretor Amir Haddad, de reconhecido trabalho com o teatro de rua, foi além e aproveitou o clássico shakespeariano para uma tocante aula de teatro popular. Por exemplo, na interpretação farsesca, inteiramente voltada para o público, da atriz Maria Padilha, como Pórcia.

Atuação que em nada diminui o personagem, pelo contrário, revela-o até mais profundamente — como fazia Vanessa Redgrave nos melhores momentos de *Antônio e Cleópatra,* em São Paulo. E Marcos Breda, como Lancelote, antes brinca com o público do que interpreta formalmente o seu personagem libertino. Faltou apenas que o verbo de Shakespeare caísse sobre o palco com menos ruído.

Pérola

No fim dos anos 80, na Broadway, uma trilogia do maior comediógrafo contemporâneo — em número de montagens, pelo menos — causou estranhamento e abalou a idéia que se fazia do teatro comercial nos Estados Unidos. Ou ainda, abalou a divisão vigente desde a metade do século, desde Eric Bentley, por exemplo, entre teatro de entretenimento e de qualidade. Neil Simon, em sua trilogia *B*, como é chamada, elevou o que não passava de comédia popularesca, boulevard, que vinha escrevendo por 30 anos, ao reconhecimento amplo, literário.

O brasileiro Mauro Rasi segue caminho semelhante. Se não chegou a abalar a história com a trilogia também confessional que iniciou com *A cerimônia do Adeus*, no mesmo fim dos anos 80, está mais perto disso agora, com *Pérola*. Sem preocupação com as citações que povoaram suas comédias anteriores, ele está à vontade para espelhar pai e mãe em cena — sem confundi-los ou justificá-los com Jean-Paul Sartre e senhora.

Pérola é popular, mais do que o seu besteirol, dele, Mauro Rasi, jamais chegou a ser, mas é também o que o autor alcançou de melhor, de mais profundo e envolvente; ao menos no que o crítico viu até hoje. E não poderia ele seguir fórmula mais estabelecida, estrutura e enredo mais reconhecíveis. É o mesmo, aliás, com divergências mínimas, de *Broadway bound*, a melhor comédia de Neil Simon.

Chega aos detalhes, como o final amargo, trágico, aqui a morte da mãe, lá o divórcio e a solidão da mãe até a morte, e o objeto de desejo, aqui a piscina, lá a brilhante mesa de jantar. Não se trata, claro, de insinuação de cópia, até porque o que a experiência ensinou foi que as confissões de vida no teatro resultam sempre semelhantes.

O que uma e outra peça retratam, com tamanha semelhança, é antes uma saudade apaixonada, uma imagem, uma forma adorada da mãe, na memória. Ela está presente em algumas cenas em especial, menos ligadas ao texto do que à interpretação, e diante das quais se confundem a gargalhada com a lágrima:

Em Mauro Rasi, na cena inacreditável — que poderia ser ridícula mas é apaixonante, talvez por ser ridícula — em que Vera Holtz, a mãe, dança com estardalhaço de constranger e emocionar, de saudade, um filho. É aplaudida em cena aberta. Em Neil Simon, na cena em que a mãe dança carinhosamente com o filho, também alter ego.

O que um e outro autor conseguiram foi tocar em alguma nota que venceu, afinal, a resistência ao teatro popular. É o que ocorre ali, no momento da apresentação, não depois, por raciocínio. O que fez *Broadway bound* chegar a tanto foi a atriz Linda Lavin, como Kate — que levou este jornalista a escrever sua primeira crítica, em Nova York.

E o que faz *Pérola* chegar a tanto é a atriz Vera Holtz. Apesar do papel-título, Pérola não tem a maior presença verbal ou física em cena. Passa parte do tempo contemplando as ações de Sérgio Mamberti, o marido, e de Emílio de Mello, filho, narrador e alter ego de Mauro Rasi.

Contudo, mesmo quando está apenas acompanhando as demais, paralisada em cena, olhando, é nela que se fecha a atenção. A empatia é tal, que os demais pouco interessam — por melhor que seja a atuação de Mamberti, à vontade, solto no palco, e por mais correta e atenta que seja a de Mello.

Na realidade, os personagens masculinos parecem falar demais, agir demais, mas não parecem ter vida longe dela, Pérola. E o caminho trágico de Pérola, na verdade, não se revela na relação com o marido ou com o filho, mas quando sozinha ou com a irmã, feita com uma crueldade hilariante por Sônia Guedes.

Lenise Pinheiro e Fredi Kleemann

Os 50 anos do festival de teatro de Avignon, na França, servem de pretexto para um encontro esperado no teatro do Brasil. Lenise Pinheiro e Fredi Kleemann, dois fotógrafos distantes algumas décadas, estão lado a lado na mostra, permitindo apontar aqui o que mudou, se não no próprio palco brasileiro, na visão dele pela câmera.

De um lado, as imagens estáticas, posadas na maioria, do teatro que começou com a expansão econômica do velho TBC, que pagava salário para Fredi Kleemann fotografar, e terminou no velho Oficina, sob repressão. Um teatro que, como chegou a dizer o crítico e historiador teatral Décio de Almeida Prado, tinha um projeto. Tinha uma forma, em torno da qual tudo gravitava.

Com o tempo, e as imagens de Kleemann em *Foto em cena* são evidência, caíram as diferenças entre o início e o fim do velho ciclo. Até na idade — de Cacilda Becker a Lílian Lemmertz e Renato Borghi, surgem todos jovens e vibrantes, mesmo que posando. Cacilda Becker, em particular, em foto de quase meio século atrás, de *A dama das camélias*, está no esplendor.

O ciclo é outro, hoje, visto por Lenise Pinheiro. Muitos outros, na verdade: não há um projeto, qualquer forma é possível. É o que mostram as imagens, que podem ser coloridas ou não, em cena ou não, montadas ou não. Até posadas. O que Lenise Pinheiro busca, ao que se indica, é o jogo emocional, ou é a verdade, tome ela que forma tomar.

A bandeira sobre o belo traseiro vem de um ambiente, de um espetáculo, estranhamente, todo ele formalista, *A vida é sonho;* mas sexo e música estavam lá, para a fotógrafa achar. Petrônio Gontijo e Marco Ricca, em *Dois perdidos numa noite suja,* posam; mas o olhar e a sensualidade, presentes sobretudo na imagem do corpo tenso e da observação distante do outro, nada têm de artificiais, pelo contrário. No rosto de Bete Coelho, em *Fim de jogo,* a lágrima está já quase morta, perdida sob a composição gestual; mas é a lágrima que a fotógrafa vai buscar.

Lenise Pinheiro não grava a cena de uma peça — nem mesmo em seu momento histórico de primeira atriz, como na mais feliz das tantas poses de Kleemann, com Cacilda Becker. Ela grava o indivíduo isolado, em meio à ação do teatro, e não o momento histórico. Parece nem ter olhos para o todo. Até porque o todo nem sequer existe, hoje. O momento histórico é disforme.

Lenise Pinheiro

Náufrago

Não é difícil entender por que a atriz e agora autora Gisela Arantes fez a estréia de *Náufrago* em Parati, na cidade velha. A peça tem a mesma placidez e calma, o mesmo envolvimento e carinho antes notado nos espetáculos dos Contadores de Estórias, que podem ser vistos na mesma Parati, em teatro próprio, pequeno, aconchegante.

Náufrago tem muito do mesmo ambiente, mas também de um espetáculo visto na entrada dos anos 90, do diretor Maurício Paroni de Castro, brasileiro que atua em Milão, na Itália. *Lettere alla fidanzata*, uma produção originalmente italiana, com base em cartas de Fernando Pessoa e Ophélia Queiroz, era igualmente surrealista, mas também igualmente delicada, serena.

Realizada pela parceria mais adequada, *Náufrago* relata as lembranças, os sonhos, talvez os delírios de um náufrago, um marinheiro perdido no mar. Feito por Gisela Arantes, "Velasquito, marinheiro da Colômbia", lembra passagens de sua infância, o amigo Juanito, morto na água, lembra de sua mãe, quando ainda criança, lembra de uma prostituta de cais, quando adulto. É fluxo de memória e saudade.

O pequeno público, no auditório da Cultura Inglesa, não foi obstáculo para que as imagens todas do mar, as gaivotas, a Ursa Menor, e as lembranças compusessem no palco e na platéia um ambiente, como se descreveu, de placidez e calma. Certo, é difícil imaginar uma peça assim sendo ouvida, sussurrando no meio de São Paulo. "É inútil um monólogo algo silencioso ou literário num país tão barulhento", escreve o diretor, no programa da peça.

Daí ter surgido um segundo personagem, Custode, um zelador de teatro, depois também a mãe, a prostituta, todos os papéis do entorno do marinheiro de Gisela Arantes — a atriz, na metalinguagem da peça. Em meio às fantasias de Velasquito, ou Luis Alejandro Velasco, o "lobo do mar", o marinheiro com maquiagem e figurino de Ilha do Tesouro, o mecanismo não chega a ser conflitante, até pelo contrário.

O problema é que Skowa, o cantor escolhido para interpretar o zelador e "futuro grande artista Custode", talvez exatamente por inexperiência, não se revela o melhor contraponto para Gisela Arantes. É engraçado aqui e ali, mas não se deixa envolver como a atriz, antes parece contido e pouco à vontade.

A impressão só desaparece quando canta, o que certamente poderia acontecer mais vezes, para o bem do personagem e também do espetáculo. Mas o esforço não é perdido — e ele chega a estar engraçado, como se disse, sobretudo de início, o que ajuda, se é que era mesmo necessário, a quebrar o peso do monólogo.

Gisela Arantes, com ou sem companheiro de palco, está inteiramente à vontade. Faz o marinheiro com tamanha alegria e vontade que deixa a certeza de estar realizando, ela própria, um sonho. Aliás, ao contrário de Skowa, a atriz parece ter plena consciência, ter inteiro domínio de *Náufrago,* ela que se deixou apaixonar pelo texto de Gabriel García Márquez, *Relato de um Náufrago,* sete anos atrás.

O original foi escrito sobre a história supostamente real de um marinheiro que permanece dez dias no mar, à deriva, até alcançar por acaso as praias da própria Colômbia, seu país. Na descrição arrebatada da atriz, é "a história do marinheiro que naufragou, que se salvou sozinho, que não tinha água nem comida e não sabia para onde ia... a balsa. Queria colocar em cena a vitória do marujo... a vida".

Oeste

Grilos em estéreo, cozinha com janelas vazadas para acompanhar a saída dos personagens, um jardim apertado à frente. Certo, em grande parte é o que Sam Shepard pede nas indicações da peça; mas Marco Ricca, se dependesse da "mise-en-scène" de *Oeste,* não ganharia distinção alguma como diretor, nesta sua estréia profissional.

Não poderia ser mais contido, antiquado mesmo; teatrão. Acontece que não está nos elementos externos — por mais que o próprio Shepard, autor da peça, insista na importância dos detalhes — a qualidade, empolgante até, da montagem. Ator, um dos principais de sua geração, Ricca conduz interpretações absolutamente inesperadas de

Otávio Mueller, que faz Lee, o irmão mais velho, e Fábio Assunção, Austin, o mais novo.

Austin tem "30 e poucos anos", uma jovem família, estável, de classe média, com formação universitária. Está cuidando da casa da mãe, que está em viagem; casa onde os irmãos cresceram, num subúrbio de Los Angeles, e onde ele agora finaliza o projeto de um roteiro de cinema.

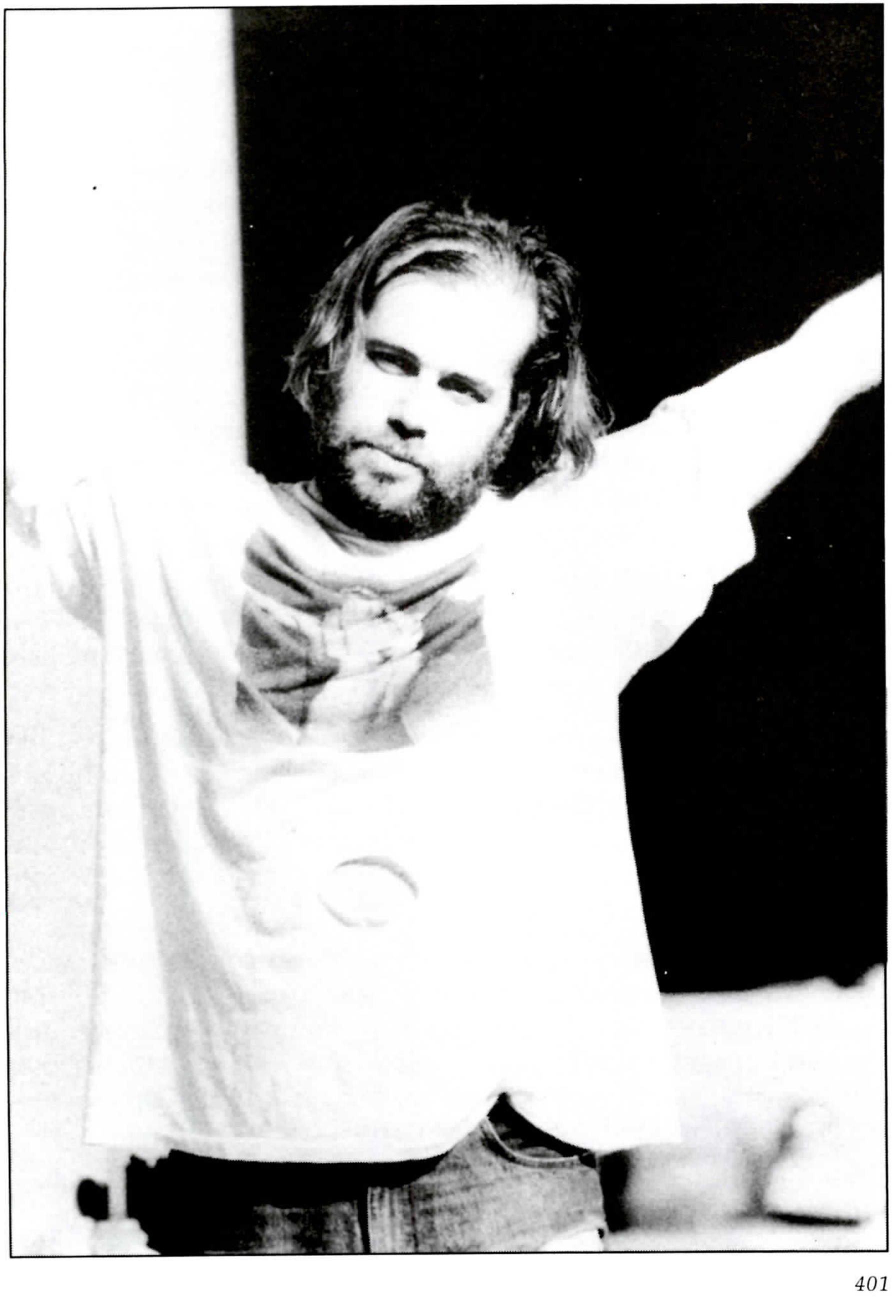
Lee tem "40 e poucos anos", sem família, com roupa e aparência sujas, grosseiro. Surge na casa da mãe e passa a disputar com o irmão, com chantagens e golpes, a chance de vender um roteiro para o produtor Saul Kimmer (Oswaldo Mendes). Na leitura de *Oeste*, quando editada pela Paz e Terra, era impossível vislumbrar o que resultou afinal no palco, sob a direção de atores de Marco Ricca.

O que antes surgiu como um pesadelo realista, na tradição de *Longa jornada noite adentro*, por exemplo, do também americano Eugene O´Neill, com o conflito obsessivo e sem trégua, em família, com toques de crueldade, reaparece agora com nuances de solidariedade e afeto fraternais. Uma opção consciente, que é evidenciada na cena final, quando os irmãos encerram a apresentação abraçados — o que vai contra a indicação do autor, que pede "uma distância entre eles".

A distância entre eles já havia desaparecido bem antes, durante o espetáculo. A maior ação para tanto é, talvez, de Otávio Mueller, que alcança afinal a comicidade que buscou sem sucesso na farsa *Alô? Madame...* . Lee abre a peça agressivamente, ameaçador, mas aos poucos, com as pitadas de ingenuidade que vão sendo acrescentadas pelo ator, chegando em momentos a entrar pelo pastelão, ele se aproxima de Austin, e do espectador.

Passa a ser visto carinhosamente, não mais com temor, o que também desvirtua, talvez, parte dos propósitos do autor, que parece querer Lee como ameaça constante, como uma fonte de tensão intermitente sobre o cotidiano de Austin, e do espectador.

Por outro lado, no que tornou a montagem tão empolgante, para o crítico, é como se ela revelasse uma outra face, um outro Sam Shepard, desconhecido, inédito. Não mais monocórdio, obsessivo, mas



Otávio Mueller em Oeste

com diferenças de ritmo, confrontando a angústia com sinais de esperança e fraternidade, em novo conflito interno, estabelecido a cada cena. Em uma palavra, para seguir a época, romântico, ou ainda, neo-romântico.

É certo que a opção tem um olho na bilheteria, que possivelmente suportaria algumas poucas semanas, o que não chega a ser incomum para o autor, em caso de nova montagem árida-como-o-deserto, ou coisa assim. Mas, tanto quanto opção, este outro Sam Shepard também é resultado, resultado até inevitável, do elenco de *Oeste.*

Quem duvida, que atente para a breve passagem, para os poucos minutos de Etty Frazer em cena. A atriz, fundadora do Oficina, com interpretações históricas, jamais construiria o personagem da mãe no padrão seco e cruel das mães de Sam Shepard — um padrão que alimentou incontáveis análises psicológicas, ao gosto da mistificação que cercou o autor por duas décadas.

(Mistificação, vale registrar, que desabou quando o próprio Shepard escreveu e dirigiu, no fim dos anos 80, para grande frustração e fracasso de crítica, o filme *Far north,* que nada tinha de seco e cruel, até pelo contrário, uma comédia romântica.)

Etty Frazer, em *Oeste,* pode ser uma mãe inconsciente do conflito dos filhos, mas de modo algum é cruel ou seca. Leva carinho aos dois até quando pede para que não se matem. Acredita fantasiosamente que são crianças, meninos que brigam por tudo, não adultos invejosos e obcecados.

E o resultado é que são, de fato, crianças, com a violência própria de crianças. O que vale não apenas para o crescentemente infantil Lee de Otávio Mueller, mas também e até mais para o Austin de Fábio Assunção. O ator, galã de televisão, não tem uma interpretação fulgurante e chega a ser várias vezes eclipsado por Otávio Mueller, mas não compromete em momento algum — o que é uma surpresa, sendo esta, praticamente, a sua primeira peça.

Mais, define com bastante apuro um Austin inseguro, um irmão caçula que acompanha com orgulho e inveja o mais velho, a ponto de fantasiar até os seus fracassos em grandes aventuras. Assim, quando troca de papel e passa a furtar eletrodomésticos, como o irmão, o que resulta não é a decadência, mas a alegria mais genuína, desajeitada, infantil de conseguir o mesmo que o mais velho.

Nowhere man

Gerald Thomas está de mentira nova; com a vantagem, agora, de que continua engraçado, faz rir. O diretor, que ainda se diz um "criador", transformou a caricatura odiosa que faziam dele no teatro, quando surgiu e até pouco tempo atrás, na máscara nova. Fez de si mesmo — ou do que diziam dele, agora tomado por ele como verdade — tema de piada, espetáculo de auto-análise ou autocomiseração.

Assim, em uma cena, o protagonista de *Nowhere man* fica horas tentando impressionar um velho filósofo, citações mil, frases elaboradas, para descobrir, no final, que o interlocutor é surdo. É uma gague, para fazer rir, externa à ação e com traços de cinema mudo, como em *Transilvânia*, de Antunes. Uma gague que Luís Damasceno, no papel de Gerald Thomas, faz como ninguém, contracenando com a platéia.

O ator sempre foi o de maior empatia e comicidade, na companhia do diretor, e agora ganha a boca de cena. Mas, pela primeira vez, Gerald Thomas estréia isolado, sem uma primeira atriz, e como que pedindo aceitação. A situação de isolamento talvez explique peça tão autopiedosa. Sempre foi a regra, nas montagens dele, o protagonista ou o próprio diretor referir-se a si mesmo o tempo inteiro como "gênio".

Mas os rompantes de "gênio", na expressão citada em auto-referência uma dúzia de vezes, em *Nowhere man*, agora vêm atenuados. Em parte pelas gagues, mas sobretudo pela autopiedade. "Ele tinha a impressão de ficar cada vez menor", diz o próprio diretor, falando de si mesmo. É emocionante para ele, diante do que era e do que é. Mas é patético, diante a revisão que a peça faz de sua carreira desde a entrada da década de 90.

As peças *Morte* e *Fim de jogo* são citadas em *Nowhere Man*. A primeira atriz, a musa, talvez Bete Coelho, de quem Gerald Thomas se separou em *Fim de jogo*, está em cena, morta, depois acorda. Acorda, na interpretação de Milena Milena, mas para dar vida à nova máscara.

Agora Gerald Thomas é aceitável, é o que queriam. Ainda tem cenas de impacto visual, sensorial, como Milena Milena dançando nua, no final, ao som da canção popular. Mas a nova máscara, como antes (pedante) em *Um processo* ou depois (sarcástica) em *Flash and crash*, é apenas a mentira nova; não à-toa, uma farsa.

Gregório

Gregório, lançamento do festival de Curitiba, estaria melhor servido com um contador de estórias, ou um repentista. É teatro talvez porque os artistas envolvidos — Clara Góes, Moacyr Góes, Leon Góes — dominem o palco e não outro meio mais adequado. Os esforços para dar variedade dramatúrgica e cênica ao relato da vida de Gregório Bezerra estão sempre no caminho, antes fazendo ruído do que acrescentando interesse à história.

Amontoam-se em cena o suposto neto pernambucano de Gregório Bezerra, jovem violento e frustrado, a mulher dele, tirada das favelas cariocas e dos bailes funks, e um doente mental. Estão em fuga porque o jovem matou alguém, sem razão. Ela está grávida e ele, para escapar da polícia, pegou o doente mental como refém. No caminho, relembram o comunista Gregório Bezerra. A salada tem um propósito, ao que parece.

"Era uma vez um tempo de querer", começa o relato da vida de Bezerra. Em oposição ao "tempo de querer" do líder comunista — uma figura histórica, real — surge um tempo sem "querer", do neto, sua mulher e o doente mental. No tempo sem "querer", sem ideologias, só existe a violência gratuita. Ao protagonista, neto de Gregório Bezerra, não é permitida qualquer desculpa; ele não tem coisa alguma em seu favor, diante do grande avô.

O resultado é que não há conflito, em *Gregório*. Trata-se, no limite, de uma peça de exaltação. Tanto é, que o instante de maior envolvimento, para os próprios atores, acontece distante do presente dos personagens: acontece no relato do auge da perseguição ao avô, quando ele é saudado por d. Hélder Câmara.

Quanto ao presente, surge aqui e ali em personagens sem construção como o próprio neto e o descabimento maior da mulher, que sai da favela carioca atrás de um jovem pernambucano, depois pelo sertão, em dois cavalos, com o doente mental. Nada é justificado, do presente; nada tem sustentação.

O presente, para quem escreveu e montou *Gregório*, parece não ter interesse. Surge aqui e ali, sem convicção, para dar variedade ao relato sobre o grande homem "que andava com todos os povos do mundo". Relato que, como reconhece o próprio texto, a certa altura, é uma "ladainha". Para não ficar muito chato, entram os personagens do presente, os cavalos, tiros de metralhadora, barulho de helicóptero, até a chuva.

No fundo, o espetáculo parece estar a dizer, a gritar sufocado, o tempo inteiro, que o comunismo não era tão mal assim, que havia o sonho, a luta. Olha para trás, com imensa saudade; presta tributo ao passado, em prejuízo do presente, e do futuro.

O mambembe

O mambembe comprova, ainda uma vez, que não faltam intérpretes de qualidade, de talento voltado para o teatro musical no Brasil. Podem faltar autores, podem faltar compositores, sobretudo, mas comediantes, no sentido que os antigos davam à palavra, não.

Tome-se Zezé Barbosa, antes vista em *Ifigônia* e agora reunida ao elenco de pequenos grandes vultos da cena cômica de São Paulo. Com um tipo que para o meio da primeira parte da peça já se perde, desaparece sem destino, ela cria o personagem mais destacado. O sotaque, a pronúncia errada, a esperteza com traços de uma ingenuidade quase infantil fazem de sua Divina, nome do personagem, adaptado de Malaquias, do original, fascinante. O espectador quer que ela continue em cena, não saia, fique mais, ainda que apenas com as caretas de desafio e os olhares de enfado ao fundo da cena, mas ela desaparece e a peça cai.

Outra comediante, como ela, é Roseli Silva — antes vista, em atuação hilariante, em versão da comédia clássica *Lisístrata*. É a protagonista, fazendo o papel de Laudelina, por sua vez, também a protagonista da companhia-dentro-da-companhia. Não atinge os altos que conseguia com Aristófanes, até porque o seu personagem surge muito contido pela trama e pela direção, deixando pouco para o histrionismo, mas está bem. E na verdade ela nem precisa esforçar-se muito além da composição regular do personagem — o restante o nariz, os seus grandes olhos, um alcance de feições as mais estapafúrdias garante. E ela ainda canta.

Outro comediante, Paulo Ivo, chega a lembrar o legendário Jaime Costa, das fotos e das descrições que ficaram dos anos 40; aquelas, bem sabido, anteriores à entrada em cena da geração crítica seguinte, que procurou sufocar e acabou por entristecer todos os velhos comediantes. Ivo, visto pouco antes em *As beldades de 95*, uma revista teatral irresponsável como uma revista deve ser, tem a voz mais possante e a presença mais agressiva no palco. Podia estar mais engraçado, como foi como uma das "beldades", mas é o preço, mais uma vez, da direção sobreposta à interpretação — e também do fato de fazer o que *O mambembe* tem de mais próximo a um narrador, no personagem de Frazão.

Por fim, para concentrar em apenas quatro dos atores de *O mambembe*, Walter Breda. É o veterano do grupo e já conheceu dias melhores, na comédia. Mas seu humor coreografado, de grande domínio da gestualização e das feições, nada realista, marcadamente pessoal, a ecoar Groucho Marx e os humoristas da Broadway dos anos 20 — ou Oscarito e os humoristas do Rio dos anos 30 — é talvez o que mais perdure na memória do público.

Mas *O mambembe*, com comediantes assim e tantos outros de igual qualidade que não chegam a ter as mesmas chances, casos de Ângela Dip, Raul Barreto, Lavínia Pannunzio, não é um espetáculo de atores, não é sequer um espetáculo de autor.

Arthur Azevedo escreveu, já quase um século atrás, no fim de uma bela carreira, o que se costuma qualificar de obra universal. *O mambembe* é um generoso tributo ao teatro, como há poucos na história. Gabriel Villela alterou a peça na direção inversa e fez dela uma obra provinciana; carregada de "inside jokes", em prejuízo da grandeza de Azevedo, sem liberdade para os atores. O teatro não é paroquial, não é ação de amigos, para amigos, como é a tônica de décadas, no teatro de São Paulo. Mas não vale a pena encerrar por tal caminho, já que os comediantes recolhidos de outras companhias, de belas carreiras, como Arthur Azevedo, bem comprovam que não é assim, o teatro.

Melodrama

Durante a primeira metade da apresentação, *Melodrama* é uma sátira ao melodrama. O sensacionalismo e o sentimentalismo surgem aqui e ali, mas ridicularizados, à distância. De fato, como levar a sério uma trama em que o incesto se mistura à traição e ao ciúme para chegar, cumulativamente, à morte espetacular — como acontece em um dos três enredos que se conjugam em *Melodrama*?

Na segunda metade, porém, algumas cenas procuram tratar o melodrama com menos distanciamento e crueldade. É o caso do "ébrio" que matou a mulher por ciúmes e se corrói em remorso. Mas então o envolvimento é tamanho que a peça se modifica e passa do melodrama à tragédia. O "ébrio" da peça surge com base dramática maior do que aquele da canção — que é tocada na peça, como acontecia em outro espetáculo "melodramático", também "de pesquisa", encenado por Gabriel Villela.

De modo geral, busca-se antes de tudo a desconstrução do melodrama, gênero tido por alguns como o mais tipicamente brasileiro. Não se trata de aproximação do gênero, mas de uma "pesquisa", com olhos científicos. Mas a pesquisa é derrotada pelo talento de encenação de Enrique Diaz, de *A bao a qu*. Cada cena, cômica ou trágica ou sinceramente melodramática, parece ter sido apurada até o seu extremo de interpretação.

Diaz é um diretor cuja mão se nota, não na cenografia, não na "concepção", mas nos atores. É possível identificar até uma certa afetação, como no confronto entre o bêbado e o desmemoriado, que parece ter sido marcada e ensaiada milhares de vezes, tal a precisão. É uma cena de choque, duelo; aliás, antes lembrando romantismo do que propriamente melodrama, o que é a constante da encenação.

Se dá atenção extrema à interpretação, Diaz está longe de fazer o mesmo com o texto. Por sinal, a regra da presente geração de encenadores é a incapacidade de conviver com a concorrência do autor; triste legado, talvez, da ação de Gerald Thomas. Em Nova York, Richard Foreman encena texto de Suzan-Lori Parks, em Londres, Declan Donnellan encena Tony Kushner, mas no Brasil só mesmo Ulysses Cruz parece ter amadurecido para tanto.

Em *Melodrama*, em cartaz no Tuca, Filipe Miguez ocupa um constrangedor segundo plano, antes um "dramaturg", um dramaturgista, do que um dramaturgo. É o que se confirma no programa da peça, em que o próprio autor renega "o modelo de criação literária solitária e estanque". E o exaltado elogio de Diaz aos atores vem acompanhado de um depreciativo "o resto é literatura"; como se a "mise-en-scène" fosse vida e a literatura, morte.

Mas, de fato, as palavras estão longe de merecer a boca de cena, em *Melodrama*. Não apenas pela ação desconexa, uma seqüência de esquetes, como pela afetada angústia da influência em relação a Nelson Rodrigues. (A exemplo do que aconteceu com Eugene O'Neill — modelo de Nelson Rodrigues — também o brasileiro agora surge, não mais trágico ou tragicômico, como queria, mas melodramático.)

Mas *Melodrama*, com todos os cacoetes rodriguianos, dos sonoros nomes próprios aos desvios familiares, nada tem de Nelson Rodrigues. Tem mais da origem do próprio Filipe Miguez, que parece confundir melodrama com novela, o que é uma pena. Mas *Melodra-*

Drica Moraes em Melodrama

ma tem ainda e sobretudo os atores, de quem Diaz fala com paixão.

Drica Moraes (Doralice, Marly Cristina) é o destaque claro: muito bonita, não tem receio da exposição nas cenas mais histriônicas ou sentimentais. É de um humor físico, gestual, incomum; e tem uma bela e treinada voz, que ajuda a sustentar o coro e alguns dos melhores, ainda que muito curtos, quadros musicais.

Susana Ribeiro, que faz uma Mathilde deliciosamente caricatural, entre outros personagens, e Cesar Augusto, que faz um "ébrio" arrebatado, entre outros, também se destacam, num elenco sem baixos, o que é próprio da Cia. de Atores de Enrique Diaz.

Louro, alto, solteiro procura...

De Miguel Falabella e Maria Carmem Barbosa, *Louro, alto, solteiro procura...* certamente não é um monólogo, como anuncia a produção. Também não é bem um espetáculo solo de teatro. Com 14 ou 15 personagens interpretados por Miguel Falabella, está mais próximo de um show de humor.

Não são bem personagens, aliás, mas tipos, ou até caricaturas. "Um vaudeville de um homem só", na descrição do próprio comediante-autor. E algumas das caricaturas conhecidas de peças anteriores suas, como a "socialite" ou o escroque ligado a Brasília.

Como show, tem os excessos grosseiros de uma apresentação de humorista. "Dá uma merda celestial... Naquela época você já dava a bunda... Vá tomar no olho do seu cu..." Tem muito mais, e muito mais baixo. É uma antologia de palavrões, o que também parece ser característico de Falabella como autor.

E exagera de tal maneira nas piadas sobre homossexuais e negros que avança pelo preconceito, ainda que o propósito, evidente, seja o contrário: acentuar a hipocrisia dos personagens. "Mãe de negra não é nada: pior é ser de veado... Veado não se reproduz, mas veado se alastra..."

Certo, há trechos e tipos muito engraçados, caso de Zélia, uma mulher que comprou uma casa em Botafogo, bairro do Rio, que ela diz não ser bairro, mas "passagem". Outro exemplo, a portuguesa que é seqüestrada, luta e acaba por ferir o seu sequestrador de morro carioca.

Leonel Brizola, Botafogo, seqüestro: o Rio de Janeiro é a cena de *Louro, alto, solteiro procura...* Em São Paulo, muitas das piadas perdem o sentido ou o impacto. Falabella, até onde é possível notar, não adaptou o espetáculo, e mesmo as situações de maior humor, caso da "socialite" carioca que se exilou em Bali para fugir de Leonel Brizola, surgem deslocadas e distantes para o público do teatro Cultura Artística.

Mas qualquer obstáculo é superado pelo impressionante fascínio de Miguel Falabella, a personalidade. O fenômeno vem-se tornando cada vez mais comum em teatro, com atores de televisão. O mesmo acontecia com Luiz Fernando Guimarães, em *5 x comédia.* Faça o que quiser, com ou sem graça, a platéia reage extasiada. Uma reação de tamanhas proporções que mal se distingue entre o que é engraçado e o que é idolatria.

Que ninguém duvide, a reação se deve à televisão; a televisão em que Falabella surge com muito maior domínio e humor (em *Sai de baixo,* programa que é gravado em teatro, com platéia, no Procópio Ferreira) do que no palco da Cultura Artística, com *Louro, alto, solteiro procura...* .

No palco todo empilhado com móveis, antenas, plataforma, roupas, sem nada acrescentar, simples decoração, ele aparenta tensão, pressa. É engraçado, como engraçados são todos os que beberam no besteirol, mas nem parece mais estar à vontade. Em casa, mesmo, só na televisão.

Pavilhão japonês

Já quando foi editada, na entrada dos anos 90, a qualidade de *Pavi-*

lhão japonês era o prazer da irresponsabilidade. Diante das ambições gigantescas, geracionais de *Tutankaton,* que dava título à reunião de peças de Otavio Frias Filho, a leitura de *Pavilhão japonês* surgia como uma brincadeira, que permitia ao leitor fantasiar.

Fantasiar como então os espetáculos do gênero, "surrealista", não permitiam mais — e como a rígida *Tutankaton,* a melhor peça do volume e do dramaturgo até hoje, chegava mesmo a reprimir. Cinco anos depois, o diretor Mauricio Lencasttre não faz mais do que entrar na brincadeira.

Lencasttre, também ator, esteve em *Lulu,* dirigida dez anos antes por Carmem Paternostro, com Bete Coelho e Luis Melo — que definiram uma geração de atores. "Lulu" foi definidora, também ela, do "surrealismo" incompreensível posterior. O que surgiu incompreensível Maurício Lencasttre, já diretor, tornou cômico. *Beckett in white* ou *A comédia* chegou a dois anos em cartaz por conta de reunir surrealismo e besteirol. A fórmula retorna com *Pavilhão.*

Certo, *Pavilhão japonês,* a montagem, ainda merecia bons meses de ensaio, para a sintonia fina da "mise-en-scène"; também merecia bons milhares de dólares, para diminuir o amadorismo em cenário, sonoplastia e iluminação. Mas talvez seja precisamente o objetivo de Lencasttre. O diretor viu na peça, é evidente pela encenação, a versão para teatro dos filmes "trash" das tardes na TV, ou da literatura "pulp".

Mais uma vez: certo, as alegorias originais desaparecem, do campo do raciocínio, ao menos. Mas é o preço a pagar pelo que é também, por assim dizer, tradição do teatro nacional, a chanchada, o besteirol.

O enredo é descrito vagamente como o "assassinato de uma mulher em um parque, que é visitado por adolescentes (que tentam) escapar do possível assassino". Confundindo clichês de toda sorte, do teatro do absurdo às histórias em quadrinhos às atrizes de Zé do Caixão, *Pavilhão,* a montagem, surge inconseqüente e "realista" como algum episódio de Beavis and Butt-head ou algum filme de "serial killer chic".

(Ou ainda, para voltar no tempo, ao ano anterior à criação da peça, algum filme de River Phoenix como *Stand by me,* de enredo muitíssimo semelhante — talvez mais do que a assumida paráfrase da "absurda" peça *Icaru´s mother,* de 1965, de Sam Shepard.)

O resultado são tipos-personagens contemporâneos dos mais engraçados, como o perverso Tuca de Rodrigo Hornhardt, a sensual Jô de Tuca Medina e a histérica — e por vezes incompreensível — Fugitiva de Gabriela Neri.

Bacantes

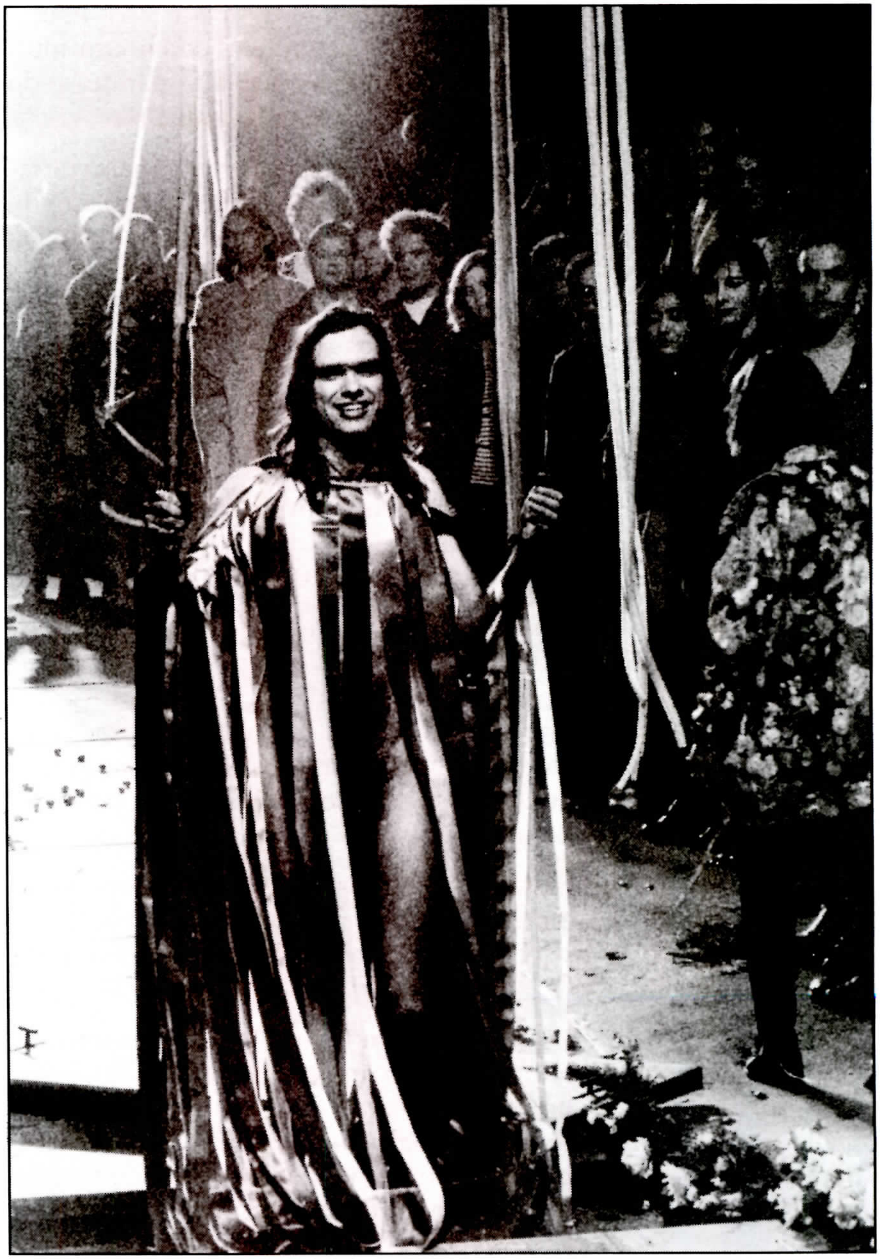
Com cerca de metade da duração, *Bacantes,* na forma apresentada no fim de 1995 no teatro grego de Ribeirão Preto, foi uma comoção; um ritual pleno, de Dionísio, mais do que interpretado, celebrado por Marcelo Drummond, o ator mais desabusado da cena nacional.

Semana passada, encerrando a apresentação de estréia às três da manhã, a celebração contraiu-se. Claro, não foram apenas as cinco horas, embora sejam empecilho para um teatro que se quer de grande público, de massa. O que se perdeu foi a própria celebração. O barroco lendário do diretor do Oficina, uma forma de criação que ele traz de décadas, fez desaparecer da cena Dionísio, o personagem, mas também o deus do teatro.

O que se presenciou no deslumbrante teatro grego não se repetiu no teatro de Lina Bo Bardi porque Dionísio não esteve dominante, ou antes, esteve oculto sob as camadas barrocas do que promete ser o novo teatro Oficina.

Talvez *Bacantes* seja mais o final de um tempo, ou de um renascimento, como deseja a produção, para o próprio Oficina. Espetáculos como *As boas, Ham-let,* até *Mistério gozoso,* ficam para trás e o ciclo chega a *Bacantes,* o musical para o qual todos se direcionavam, como uma derradeira festa. Não do teatro Oficina, da companhia, mas de um momento dela, como existiram tantos outros.

Marcelo Drummond
em Bacantes



Um momento que foi e ainda é, nestes seus últimos suspiros, de Marcelo Drummond, tanto quanto de José Celso Martinez Corrêa, o diretor; foi e ainda é, no sentido de uma estética, de uma face teatral que guarda pouco do Oficina ou dos tantos Oficinas de duas, três décadas atrás.

Em uma de suas muitas partes: o homossexualismo aberto, desabusado, mas também franco ao extremo da ingenuidade. (O mesmo homossexualismo que fez de seu Hamlet um acontecimento inesperado e revoltante — só comparável ao de Stephen Dillane, um ano depois, em Londres.)

Bacantes em Ribeirão Preto foi o ápice, o pico de tal ciclo, com Dionísio coroado, como gosta de dizer Zé Celso. Marcelo Drummond, no teatro grego, celebrou, conduziu o ritual diante, mais do que da empolgação, de um verdadeiro fascínio das quase três mil pessoas na platéia.

Bacantes em São Paulo, no teatro-pista, é outra coisa. Se o que vai ser o próximo Oficina está no melhor da apresentação de estréia, então está na catártica interpretação de Denise Assunção, sob uma encenação dirigida com detalhada perfeição por Zé Celso, para a morte do odiado Penteu.

Nem se percebem as falhas de direção musical, figurino, cenografia. A cena em que Agave, dominada por Dionísio, descobre e mata o filho e depois acorda para o que fez é aterradora. Por outro lado, uma alegoria mais da descoberta de Penteu do que da coroação de Dionísio — Dionísio, quem poderia imaginar, sai de *Bacantes*, da peça prometida, derrotado.

Mil trezentos e trinta e sete

No mesmo pequeno palco do Centro Cultural São Paulo, também com duas belas atrizes em interpretação delicada, feminina, e com cenografia e figurino algo semelhantes, *Mil trezentos e trinta e sete* lembra bem o fenômeno de *Violeta Vita.*

Mas a paixão é diversa, agora. A sensualidade se dissolve em fraternidade e em humor, na amizade aparentemente infindável e — no limite — assassina que une duas jovens, desde meninas. Elas se reencontram depois de longo tempo de separação para um piquenique "levemente inspirado"; e tão-somente para a ambiência da peça, em *Déjeneur sur l'herbe*, de Manet.

Com brincadeiras de humor físico e verbal (na maior parte levado por uma Beatriz Sayad de grande talento gestual e tempo cômico, amadurecida como toda a sua geração de intérpretes) vai-se revelando a tragicomédia que envolve as duas, desde sempre. Um jogo que é de amor, mas também de inveja e até de desprezo — o que é exemplificado naquilo que é vagamente descrito pela trama de *Mil trezentos e trinta e sete* como a experiência dos dois personagens no palco, também atrizes:

A primeira surgiu e leva a vida, depois de fracassar em outros caminhos, como intérprete de Nossa Senhora em autos católicos; paralelamente, em igrejas, furta imagens de Virgem. A segunda, que só fez interpretar anjos, santos e demais figurantes nas peças colegiais da amiga, estabeleceu-se afinal como assassina profissional, ou como "killer", na expressão dela.

O realismo é crescentemente fantástico, com divertimentos e jogos, dando asas à descrição, por exemplo, de como uma delas, a "killer", caça e come moscas — e dando asas a perguntas supostamente ingênuas como "você mata as mosquinhas?", para a resposta cômico-lúgubre de que "muitas coisas mudaram".

Em seqüência à fantasia sugerida pela trama, elas montam cenas sobre cenas teatrais durante o longo piquenique, pois a assassina quer porque quer aprender também a fazer Nossa Senhora. Não aprende, nem consegue escapar das pequenas violências da "grande amiga", a "Virgem", que lhe pisa no pé, coisas assim, na singeleza traiçoeira de ambas.

O tempo todo, nas brincadeiras, nas imitações desajeitadas, o que vem em relevo é Beatriz Sayad cada vez mais engraçada, uma comediante de braços longos, pernas perdidas, expressão quase ingênua.

Cada vez menos clownesca e formalista, cada vez mais um reflexo da graça de uma Olímpia, da popular Denise Fraga. Em dados momentos, chega a entrar inteiramente pelo melhor, mais hilariante pastelão.

Alessandra Fernandez, que "faz a Virgem", apresenta uma menor desenvoltura no humor, mas tem uma beleza distante, serena, e desempenha bem a placidez de uma santa — com traços de criminalidade. Na dupla dos clowns, faz um "escada" eficiente.

Viúva, porém honesta

A entrada é grátis e a platéia é uma fileira improvisada de cadeiras; o palco, um corredor; o elenco, em parte, de alunos da escola Indac. Mas *Viúva, porém honesta* é uma das mais engraçadas e melhores peças em São Paulo.

Montado por Marco Antônio Braz, o mesmo diretor de *Perdoa-me por me traíres*, que chegou aos dois anos em cartaz, o espetáculo leva ao limite o subtítulo dado pelo autor, Nelson Rodrigues: uma "farsa irresponsável".

Viúva, porém honesta é farsa e é irresponsável, carregando não apenas no humor sarcástico, mas nas cenas mais disparatadas. Já está quase tudo lá, indicado no texto, mas o elenco do Círculo de Comediantes vai além, tornando a farsa irresponsável algo, por vezes, próximo de uma revista, inteiramente descabida, tresloucada.

O enredo não poderia ser mais adequado: o dono de um jornal, J.B. de Albuquerque Guimarães, com poder de fazer ministros, tem uma filha que não quer "sentar" e chama especialistas em sexo para tentar a cura — uma prostituta, um psicanalista, um médico otorrino e o próprio demônio, de nome Diabo da Fonseca.

A filha viúva, porém honesta, casou com um crítico de teatro, Dorothy Dalton, homossexual e que foi morto por um carrinho de sorvetes (parte da reação do autor às críticas à sua peça anterior, precisamente *Perdoa-me por me traíres*).

Com tal material nas mãos, e atores como Maurício Marques, reencarnação de Groucho Marx, e não apenas na maquiagem, ou como Clayton Freitas, o encenador carioca Marco Antônio Braz torna *Viúva, porém honesta,* afinal, uma procissão irresponsável, e imperdível.

Waaal — O dicionário da corte de Paulo Francis e Paulo Francis, o soldado fanfarrão

Primeiro, um breve registro pessoal. Quando fui enviado a Nova York pelo jornal, quase dez anos atrás, a instrução formal, em edital, foi "aprender com Paulo Francis sem imitar seu estilo". A instrução, carregada de ironia, nem era necessária: eu já aprendia com Francis, já tinha Francis por professor havia muito tempo, como toda a minha geração; e ninguém escreve como ele.

Francis foi a referência maior de quem começou a ler jornal antes da democratização — mas já sem a vivência dos anos 60. Aquele Paulo Francis, com aquele estilo desabusado, impertinente, está agora de volta em *Waaal — O dicionário da corte de Paulo Francis* (Companhia das Letras), reunido pelo jornalista Daniel Piza.

É frustrante rever o agora *Dicionário da corte* em livro. Ainda estão presentes a impertinência, o brilho agressivo e controverso, mas o que soava como oráculos agora empalidece como jornal velho.

Persiste o ruído da desinformação — como na música contemporânea, para citar exemplo que escapou da edição, música que é dada por inteiramente dodecafônica, ignorando os pós-minimalistas, os neo-românticos.

Agora, porém, não se trata mais do simples ruído de uma edição de jornal (por indesculpável que este também seja, aliás). O que passa por ruído diário, que se esquece um, dois dias depois, são também os superlativos, os exageros opinativos do jornalista. Superlativos que, editados agora em seqüência, em livro, incomodam mais e desqualificam a própria opinião.

Abrindo uma página a esmo, lê-se que John Gielgud foi "o maior elocucionista de Shakespeare", "a minha geração de jornalistas foi uma das mais brilhantes", André Gide é "um dos escritores mais verdadeiros" e "nenhum dos filmes de Judy Garland é memorável". Outra página e Marlon Brando "foi um dos homens mais bonitos do século", um quarteto de Pierre Boulez "parece sintetizar a história da música" e as crônicas de Rubem Braga "não têm equivalente, a não ser muito raramente, na literatura chamada séria do Brasil".

Muito pior, certamente, é o que o livro deixa de fora — e é o que faz, o que define o Paulo Francis de hoje, mais do que tudo. Sobre Vicentinho, por exemplo. "Uma das falhas do governo Fernando Henrique é sua boa educação", escreveu Francis. "É preciso meter as mãos na cabeça rapada de Vicentinho língua-presa (eu lhe daria uma chicotada para ver se reage docilmente como escravo)." O racismo não escapou da edição.

Chamado de "dicionário", certamente para alcançar o nicho editorial das compilações de frases, de grandes vendagens, *Waaal* está longe de entregar o prometido. Francis não é autor de grandes frases, de "one-liners". Alonga-se sobre os temas, e por mais que se busque, nada há que aproxime o jornalista da concisão demolidora de, por exemplo, Nelson Rodrigues. ("Se os fatos são contra mim, pior para os fatos", para dar um belo exemplo rodriguiano que também é útil, no caso.)

Um verbete do "dicionário", sobre Dercy Gonçalves, mostra o quanto o jornalista muda de idéia a todo momento, outra de suas características; no caso, uma mudança de opinião histórica. Dercy, junto com Procópio Ferreira, Jaime Costa, a recém-falecida Dulcina, foi alvo da geração de críticos de teatro de que ele fez parte.

Acreditavam estar criando o teatro brasileiro, até então feito por comediantes populares, resistentes ao suposto novo teatro preconizado pela nova crítica. Nem novo teatro, nem nova crítica: Francis e colegas, no fim dos anos 50, estavam a repetir o que Décio de Almeida Prado vinha escrevendo por dez anos em São Paulo, e Álvaro

Lins havia escrito nos anos 40 no Rio. Lutaram todos brava e cruelmente contra os "velhos", como Francis os chamava.

Agora Francis tem outra opinião e se desculpa; Décio de Almeida Prado também, por sinal. "Dercy, Oscarito, Alda Garrido, Procópio etc. foram glórias", escreve o jornalista em *Waaal*, "mas os críticos malharam tanto — eu incluso, 'mea culpa' — que a tradição se estiolou. Dercy é um momento vivo dos tempos áureos. Um Fellini teria feito dela estrela mundial."

O Francis crítico de teatro pode ser conhecido em maior detalhe em *Paulo Francis, o soldado fanfarrão* (Objetiva), de George Moura, dissertação também publicada agora em livro. Pouco crítica, apesar do título, a dissertação tem a qualidade de adiantar, enquanto não publicam uma seleção, o que Francis escreveu, entre 1957 e 1963, como crítico do *Diário carioca.*

O melhor e o pior; pois Paulo Francis, fascinante, violento, não começou a exceder-se recentemente, como podem pensar, com o episódio de racismo e outros. À parte o brilho agressivo de sempre, o livro apresenta um profissional que, como ele mostra em suas memórias, passou dos limites e precisou deixar a crítica de teatro.

O texto em questão merece ser transcrito, já que é muito comentado, mas desconhecido — o que permite que a crítica ainda seja descrita impunemente, pelo próprio, como "tecnicamente perfeita", ou "muito boa do ponto de vista técnico", o que está longe da realidade. Refere-se a uma atriz que teria duvidado da masculinidade do crítico (o que se provou, posteriormente, um mal-entendido) e foi presenteada com ataques como os seguintes:

"Nunca dormimos juntos, a que eu me lembre, para que ela possa manifestar-se sobre a minha virilidade... o que sei sobre sua vida privada caberia num romance... já me foram oferecidas cópias das fotos para que ela posou em trajes menores e posições provocantes, fotos que foram publicadas numa revista pornográfica americana... e quanto à maneira como ascendeu ao estrelato do TBC, os fatos já são do domínio público...".

Como se vê, "tecnicamente perfeita" é, para dizer o menos, uma autoindulgência. Mas todos correm a relevar, a começar de George Moura, bastando um rápido "mea culpa". Uma explicação possível é que Francis, ao sabor das correntes, é antes um personagem do que uma presença real. A fascinação de uma geração inteira pelo professor de uma, duas décadas atrás foi, na verdade, pelo personagem.

Personagem que, registre-se, chegou à ficção. Em episódio que *O soldado fanfarrão* relata superficialmente, sempre minimizando a polêmica, como também acontece com *Waaal,* o crítico foi transformado em personagem por Nelson Rodrigues.

Em *Viúva, porém honesta,* que escreveu depois de *Perdoa-me por me traíres,* muito atacada pelo crítico Francis, o dramaturgo põe em cena Dorothy Dalton, "o crítico da nova geração", que morre atropelado por um carrinho de sorvete. A comédia está em cartaz em São Paulo e é uma homenagem maior e mais esclarecedora de Paulo Francis, em todas as imperfeições e em todo o revoltante fascínio, do que os livros agora editados.

Um céu de estrelas

Um céu de estrelas vem com as marcas da nova dramaturgia, de fato. Tem ecos dos autores brasileiros Pedro Vicente e Bosco Brasil, para não falar de Patrícia Melo; ecos também do falecido francês Bernard-Marie Koltès, revelado aqui por Beatriz Azevedo, ou do canadense Brad Fraser, do britânico Jez Butterworth, dos americanos Howard Korder e Anna Deavere Smith.

A violência opressiva, cercada, urbana, o realismo, a ironia no diálogo, o humor no terror e na morte; aqui e ali, fé, Deus como saída. Com a fórmula em dia, *Um céu de estrelas,* na Jornada Sesc, não funcionou — como o filme *Natural born killers* não funcionou, diante de *Reservoir dogs,* roteiros de Quentin Tarantino.

E não faltam grandes atores. Ney Piacentini e Luan Guimarães atingem na montagem um amadurecimento de interpretação inesperado. Piacentini com um tempo de comédia, um "timing" preciso, redondo. Luan Guimarães com uma sensualidade e uma paixão arrebatadoras, como em espetáculos neo-românticos recentes tipo *I love* ou *Violeta Vita*.

Mas a dramaturgia, logo a dramaturgia, pedia maior cuidado. Acreditar em novo drama com uma peça de sala-de-estar, com sofá no centro do palco; com sexo simulado, de novela, ou do pior cinema. E quem explica a polícia? De onde vem? Por que vem?

O enredo: Ney Piacentini invade a casa da ex-noiva, Luan Guimarães, que o deixou, e a estupra — ou algo próximo — depois de matar a mãe dela. Por fim, se vê cercado pela polícia. Polícia que chega do nada, em golpe de teatro, dizendo saber bem que é o personagem de Piacentini; mais à frente, anuncia-se que ele não tem antecedentes.

A inverossimilhança, que vinha ganhando forma, no sexo simulado com direito a "escurinho", nos personagens paralelos sem definição (mãe, vizinha), na ambiência falseada (a Mooca, mas poderia ser a Vila Madalena, ou os Jardins, o Bronx...), toma conta e a peça adentra pela farsa — com direito a intervenção da platéia, como em alguma sala de cursinho. Inverossimilhança, aliás, que parece ser qualidade crônica da literatura urbana fundada no Brasil por Rubem Fonseca.

Não que *Um céu de estrelas*, de Lígia Cortez, Tata Amaral, Fernando Bonassi e Jean-Claude Bernadet, deixe de ter as suas qualidades reais. O diálogo tenso a cada palavra, irônico a cada imagem; o desenho dos dois personagens centrais. Mas é pouco, em carpintaria, ou em arte, para quem, na verdade, não tem mais a desculpa do risco, do novo.

É o fim do mundo

É o fim do mundo, texto de Renato Modesto, já não começa bem. É uma peça que leva o título da última novela das oito, e mais, última telenovela de Dias Gomes. Não apenas o título, mas todo o desfiar de lugares-comuns desentendidos, da novela, sobre o fim do milênio. Encerrado o espetáculo, não é diferente a sensação. *É o fim do mundo* deixa a impressão de não se aprofundar em coisa alguma e de acumular caricaturas sobre caricaturas, já acompanhadas à exaustão em outras partes. O efeito é de vazio e frustração, até diante da escatologia. E a peça, como se diz, não funciona.

Como em algum filme dos mais recentes de Quentin Tarantino, a quem a peça faz referência, *É o fim do mundo* bem que podia ser inteiramente irresponsável e juvenil. Mas não consegue. Exige-se de si mesma deixar uma mensagem social, para evitar adentrar inteiramente o execrado campo da farsa.

Daí a escatologia que, em vez de gatilho de humor, torna-se algum chamado à consciência. Um bebê é devorado no palco, e a cena não é engraçada, nem trágica; é parte de alguma lição subliminar sobre hipocrisia da sociedade burguesa. "Todos podemos continuar achando que somos limpos e puros", diz um personagem.

A situação, tirada do programa da Jornada Sesc: sem sentidos, no hospital, um escritor bígamo recebe a visita da mulher rica, do filho débil mental, do filho marginal, da outra mulher e sua filha, crentes, e de um homossexual negro.

Com uma trama engenhosa, ainda que conservadora, a ponto de lembrar Agatha Christie e *The mousetrap*, chega-se à situação-limite em que os personagens estraçalham e comem o bebê recém-nascido — para descobrir que, assim, morrerão intoxicados. "Nós estamos todos condenados", diz um personagem.

Por outro lado, é bom registrar que, quando não quer dar lições, nem repetir o kitsch de final de século, *É o fim do mundo* consegue ser muitíssimo engraçada. É racista, sexista, em ritmo desenfreado, aí sim, demolidor, próprio do melhor "stand-up", e apoiado em comediantes plenos, ainda que inexperientes, como Jacqueline Obrigon e Joelson Medeiros. É quando não quer fazer pensar que Renato Modesto está em sua melhor forma.

Opus profundum e *Perpétua*

Dionísio Neto é um estranho híbrido dos diretores, dominantes em três décadas, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho e Gerald Thomas. Foi ator do primeiro em *Ham-let* e do segundo em *Vereda da salvação;* e busca afinidades com o terceiro, como autor. O resultado não poderia ser mais irregular e, em momentos, fascinante. Em especial na dramaturgia, mas não só.

A sua dramaturgia, em peças como *Perpétua,* no Columbia, e sobretudo *Opus profundum,* na Jornada Sesc, traz elementos dos solilóquios de Gerald Thomas. Esforça-se em citações de alta cultura, na maior parte das vezes de forma ainda menos convincente do que o modelo, e emposta um sarcasmo que não consegue ser sincero — características vistas em detalhe em *Perpétua.*

Por outro lado, do meio deste emaranhado exterior, formal, surge uma agressividade e uma verdade bem próprias das mais fortes passagens de Zé Celso. O primeiro dos três solilóquios, ou esquetes de "stand-up", no que seria uma descrição mais correta, é dos melhores e mais verdadeiros momentos vistos tanto da parte da nova dramaturgia quanto da nova interpretação.

Uma atriz como Vanusa Ferlin é dos grandes achados recentes do teatro paulistano. No papel de Natale, casa à perfeição com a verdade escarrada do autor. Alcança um detalhamento emocional na interpretação, carregado de extremo a extremo, sem alternâncias, cristalino, que só pode ser explicado pela passagem pelas mãos de Antunes Filho.

Perpétua, com o próprio Dionísio e Renata Jesion, é o mais fraco dos espetáculos; de certa maneira, é frustrante. Dionísio não consegue dar forma, nem como autor, nem como ator, ao "intelectual" que o personagem diz ser. Tem algum êxito com a prostituta de Renata Jesion, mas a situação toda surge inverossímil, uma versão espiritualmente empobrecida de *Navalha na carne.*

Opus profundum é inteiramente outra coisa. Sustentada pelas coreografias urbanas, paulistanas de Eugênio Lima, também responsável pela direção musical, é uma peça reveladora, devendo boa parte de suas qualidades ao texto. Lembra, em detalhe, um espetáculo visto alguns anos atrás, a "ópera-rap" *Boca de lobo*, que buscava a mesma combinação de dança e teatro e a cultura popular da periferia paulistana.

Aqui também diretor, Dionísio revela um talento barroco ao reunir interpretação e texto de teatro com rap e a "street dance" do Unidade Móvel, com referências as mais disparatadas, do "mangue beat" de Chico Science à "ficção autobiográfica" de Jean-Claude Bernardet, de Glauber Rocha a James e Carlinhos Brown.

Um musical anos 90, versão São Paulo para *Bring in 'da noise*, ou ainda, *Rent*. No dizer do próprio, no programa, "fundimos pra matar e fazer nascer"; não é pouca ambição, para começar.

Stomp

Percussão, sapateado, comédia, resvalando pelas artes plásticas. *Stomp* é o espetáculo multimídia na sua própria definição. Tem de tudo um pouco, lembrando por vezes os trabalhos do gênero no final dos anos 80, como o *Suz/O/Suz* do La Fura dels Baus, ou alguma exibição mais virtuosística de Fred Astaire nos anos 40 e 50. O que diferencia *Stomp* é, talvez, a sua superficialidade. Os esquetes se repetem, se repetem, com tiradas, sacadas de poucos segundos, mais nada.

Algumas, vistas no exato momento, geniais. Por exemplo, o ritmo tirado do lixo, de sacos plásticos, copos usados, no que é talvez a essência ou a origem do espetáculo. Ou ainda, em passagem mais contida, o ritmo a partir de isqueiros, reunindo luz e som. Mas são sacadas de alguns poucos segundos, mais nada. Envolvem como um bom comercial, uma propaganda.

Não é à-toa, certamente, que no currículo da companhia britânica Yes/No People, de *Stomp*, abundam os comerciais. Mais do que este ou aquele espetáculo, sobressaem os anúncios de televisão para a cerveja Heineken ou para as lojas Target. Ou ainda, em outra vertente, as aparições também de poucos segundos em espetáculos alheios, caso de uma comentada festa de entrega do Oscar.

Mas *Stomp*, por outro lado, merece a repercussão que alcançou, desde o início, cinco anos atrás, em Londres. A cada novo esquete, a companhia, um dos quatro elencos reunidos pelos criadores e diretores (e publicitários) Luke Cresswell e Steve McNicholas para correr o mundo, cresce o envolvimento do público — que participa, senão de um ritual, certamente de uma festa, com as palmas dirigidas pelo protagonista Dashiell Eaves, um mestre de cerimônias.

Se estiver correto o programa do espetáculo, Eaves e Anthony Sparks, o mais expressivo, chegam mesmo a compor personagens ou algo parecido. Chegam perto do teatro — e também não é à-toa que *Stomp* tenha surgido no Sadler´s Wells, teatro de grande influência nas montagens shakespearianas, desde o século 18, em conjunto, sintomaticamente, com atrações circenses, no que se poderia chamar de multimídia avant la lettre. A própria cenografia, por estranho que pareça, guarda muito do palco elisabetano.

O que alinhava *Stomp* não é, claro, a dramaturgia, ou um enredo, uma trama. Mas há elementos dispersos que ajudam o espetáculo a ser algo mais do que um amontoado de quadros. Quanto à temática, assim, toda a criação de ritmos se dá com objetos do cotidiano, melhor dizendo, talvez, das ruas. A lata de lixo, o próprio lixo, a vassoura, o balde, até um tanque de lavar roupa, na cena de maior nonsense do espetáculo.

Também uma certa ambiência de urbanidade multicultural, não faltando, no elenco, dois brasileiros. Também na comédia é possível encontrar um recurso unificador, no "slapstick", o pastelão, o humor físico — já que texto, fora algumas palavras decoradas em português, não existe. Envolvente, fascinante, mas também superficial e, no limite do tempo, repetitivo.

Intensa magia

Maria Adelaide Amaral é sinônimo de drama familiar, no teatro brasileiro. Alguém poderia dizer melodrama familiar. Co-autora de novelas de televisão como *Meu bem, meu mal* e *A próxima vítima*, a escritora domina como poucos a união de filhos problemáticos, pais dominadores, maridos infiéis e bate-bocas. Em fase autobiográfica, vem ultimamente de falar da mãe, em *Querida mamãe* e na tradução de *Três mulheres altas*, e de casais, em *Para tão longo amor* e na tradução de *Cenas de um casamento*.

Agora chegou a vez do pai, em *Intensa magia*. É um drama à antiga, de sala de estar, com sofá e cenário tradicionais como a peça. Lembra o realismo anos 40 e 50, no teatro americano, de personagens neurotizados — mas aqui sempre desistindo a um passo da tragédia, ao contrário dos modelos Tennessee Williams e Eugene O'Neill.

Antes de desistir, como acontece em quase todas as suas peças, Maria Adelaide Amaral dá oportunidade a interpretações grandiosas. Em *Intensa magia*, o agraciado é Mauro Mendonça. Ele é Alberto, o pai agressivo, verborrágico, que confunde tendências libertárias e anarquistas com uma insensível falta de carinho pelos filhos, mais até, com crueldade; apresenta-se aí já o melodrama. (Melodrama que é exposto pelo próprio texto, quando reclamam dele, Alberto, "nem nas novelas de antigamente tinha um homem tão desalmado como você".)

Ele humilha os filhos, por exemplo, dizendo repetidamente que uma das filhas é feia e não consegue marido, e sobretudo a mulher, detalhando os casos de infidelidade publicamente e também repetidamente. Chega a tratar a mulher, interpretada por Rosamaria Murtinho, como "um ser inexistente". O acinte, a provocação doentia causa uma opressão quase insuportável.

Mas não se trata de uma tragédia. Maria Adelaide Amaral carrega a peça de piadinhas e, para acabar, elimina a catarse com a punição moralista do pai e um final quase feliz — certamente um final que devolve segurança ao público. É a desistência, a um passo da tragédia. Mas, antes de desistir, ou mesmo nas suas passagens de humor, nas piadinhas, *Intensa magia* torna possíveis interpretações memoráveis.

Uma em particular, como se disse, de Mauro Mendonça. Seja quando a monstruosidade do personagem atinge traços de caricatura (ele esconde o uísque para não dar ao futuro genro), seja quando atinge traços de perfeição ("se você fosse menos poeta", diz a mulher, derrotada), Mauro Mendonça é brilhante. Engraçado, genial, ele se funde inteiramente a Alberto, em reunião incomum de atuação apaixonada e técnica — no caso, indistintas.

Infelizmente, não é seguido pelo restante do elenco. Rosamaria Murtinho está longe de criar empatia para seu personagem, a mulher e mãe, o mais dotado para tanto. Nina de Pádua faz pouco mais do que contemplar o que acontece em cena, com intervenções frias, postiças. O mesmo vale para Rodrigo Mendonça. Thereza Piffer, a outra filha, experiente em dramas familiares, chora boa parte do tempo — e se ressente de um personagem mais desenvolvido.

Do elenco de apoio, o mais relevante é Cyrano Rosalém, o genro, com um humor e sobretudo um desacordo com Alberto/Mauro Mendonça que dão ação e vivacidade a certos instantes do espetáculo. Mas também ele não chega a ter seu papel desenvolvido a ponto de dar mais estabilidade à peça.

Quartett

Edílson Botelho, da Cia. de Ópera Seca, agora é um intérprete do verbo. Até mais do que interpretar, o que faz é explicar o texto do autor alemão Heiner Müller, *Quartett*. Sobretudo na segunda metade do espetáculo, quando surge menos tenso, o ator fala pausadamente, dá o sentido e a emoção de cada palavra, de cada frase.

Casa a forma do verso com seu conteúdo. Quem poderia imaginar, depois de conhecer Müller pelas montagens dos anos 80, ou ainda, da virada dos anos 90, que o dramaturgo ganharia uma versão tão aceitável, tão correta, e logo de quem, Gerald Thomas. A morte, recente, entronizou Heiner Müller entre os autores respeitáveis.

Até quando Valmont e Merteuil trocam as suas ofensas finais, em diálogo antológico, o texto é o mais correto. Em vez de "eu sou uma merda, quero comer a sua merda", ouve-se "excremento". Não apenas da parte de Edílson Botelho, mas também e principalmente de Ney Latorraca, que troca com ele os personagens de *Quartett*, as atuações são as mais tradicionais.

À exceção do início tenso de ambos, não há nada das máquinas, dos bonecos manejáveis de outrora, que faziam das palavras antes um ruído ao fundo, parte da sonoplastia. Ney Latorraca chega a apresentar-se naturalista, com rasgos de humor popular, bem próprio dele.

Por outro lado, a cenografia, antes unanimidade nas montagens thomasianas, agora se aproxima perigosamente do kitsch, com suas paredes de calabouço e seus ternos relacionados a carne de frigorífico. Criada por Luciana Bueno, a cenografia repete elementos de peças anteriores, mas estranhamente pasteurizados, domesticados, óbvios até.

Da mesma forma, a sonoplastia, reunida pelo próprio diretor, se não traz o *Adagio for strings*, o que é um alívio, mantém os excessos melodramáticos de antes. Agora, estranhamente, soando mais como sonotécnica de algum antigo desenho animado.

❧

Gerald Thomas segue, de certa maneira, o trajeto de Heiner Müller. Muito polêmico, atacado nos anos 60, ele se tornou o dramaturgo oficial da então Alemanha Oriental a partir dos anos 70 — com o seu teatro fragmentário na forma, mas corretamente histórico na matéria. Acompanhou assim, em versão comunista, a crescente supremacia de artistas de mesma linha formal, no Ocidente, caso de Robert Wilson.

Em *Quartett*, que é de 1982, apesar de uma maior atenção ao estudo psicológico, o que se tem é sempre e sobretudo a luta de classes, a crítica, em forma de grito, à dominação social. Mais até, o que se tem é um ambiente opressivo, de revolução encarquilhada, com referências à ameaça de terceira guerra e apitos de recolher. Na rubrica, para cenário e época, sugere "bunker depois da Terceira Guerra Mundial".

É um teatro que espelha o muro de Berlim, quando ainda existia — sendo ele, ironicamente, um autor que podia entrar e sair à vontade. Da mesma maneira, ironicamente, um autor informante da Stasi, o serviço secreto alemão-oriental, mas com ares de oposição ao regime, no Ocidente.

(A propósito, vem daí uma observação minha, quanto a Heiner Müller, a quem chamei de derrisório, o que causou reação tal que entrou como parte de um processo na Justiça. A observação foi resposta à descrição dos diálogos do autor, por Fernando Peixoto, um crítico essencial dos anos 60, ex-membro do PCB e o introdutor de Müller no país, como derrisórios. Como antes, ainda acredito que, certamente mais do que os seus diálogos, as suas peças, é Heiner Müller, com tal biografia, quem provoca derrisão.)

U fabuliô

Não é de agora que parte do teatro, no Brasil, se mostra fascinada pelo circo. Para dar um exemplo: em fuga do teatrão afrancesado, foi no "barracão do largo Paissandu", de Piolim, que os modernistas Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida e Antônio de Alcântara Machado buscaram a saída para um "teatro antropofágico".

Agora como então, porém, o resultado é quase sempre frustrante, de pouco fôlego; ou pior, artificial, exterior. Os Parlapatões, que estão no afrancesado festival de artes cênicas com *U fabuliô*, são possivelmente o melhor exemplo recente.

A qualidade da companhia é inquestionável. Hugo Possolo, como dramaturgo e diretor, mas principalmente como comediante, é dos grandes achados recentes do palco. Também Alexandre Roit, com quem ele faz dupla, e Raul Barreto, muito alto, muito magro, um tipo cômico por natureza.

Mas o circo, como acontecia e ainda acontece com outro fascinado do gênero, Gabriel Villela, não traz verdade em cena e o que se vê, no muito das vezes, é populista, não popular. E Hugo Possolo, Alexandre Roit, Raul Barreto, como tão bem demonstraram em *Sardanapalo,* que cumpriu temporada de mais de ano, não precisam de populismo formalizado.

O sarcasmo dos Parlapatões, desta vez expresso também por Carla Candiotto, antes diretora do grupo e agora no elenco (e com pleno domínio do humor e do público), lembra por vezes o próprio Oswald de Andrade. A mesma farsa corrosiva, em camadas sobrepostas, de tirar o fôlego, sustentadas antes no envolvimento do público do que em alguma trama mais elaborada.

Daí para a infantilidade da interpretação de palhaços e para as canções de ambição popular, constrangedoras no seu amadorismo, a queda é grande. Oswald de Andrade, quando escreveu *O rei da vela* e *A morta,* já havia deixado para trás a ilusão com palhaços de circo. Escrevia o seu melhor, certamente com influência circense, mas longe de ostentar uma ingenuidade que é do circo, mas não era dele, Oswald — assim como não é dos Parlapatões.

No caso de *U fabuliô,* que o programa da peça detalha ser "uma série de 'fabliaux', gênero de contos licenciosos franceses da Idade Média, transformados em uma única história", o que menos interessa é a empostação popular/populista, formal, fria. O que envolve e detona o riso, as gargalhadas, é o sarcasmo, o humor crítico com que Possolo e companheiros expõem as relações sociais, no caso, de marido e mulher, amigos, comerciantes, empregados — sarcasmo que também é próprio, registre-se, das fábulas medievais que originaram a peça.

O que envolve e detona o riso é também, talvez sobretudo, a improvisação, os cacos — que o autor-ator leva ao extremo, mostrando-se capaz de manter uma platéia em atenção por quanto tempo quiser, sem texto definido ou trama, o que certamente traz do teatro de rua. Não há cena melhor do que a da dupla Hugo Possolo e Alexandre Roit, sozinhos em cena, improvisando como o Gordo e o Magro, ou Abott e Costello, ou Oscarito e Grande Otelo. Que não eram palhaços de circo.

Pra dar um fim no juízo de Deus

É difícil não se deixar levar pelo Antonin Artaud de *Pra dar um fim no juízo de Deus*, no título da montagem, ou *Para acabar com o julgamento de Deus*, no título tradicional da peça radiofônica do autor, ator, diretor francês. O que começa como o fim do juízo de Deus termina, despedaçada a cruz, derrotado Deus, com o fim do juízo do homem.

(A peça, a maior parte do tempo, é uma adaptação iconoclasta, europeizada, à *Deus é merda*, de um ritual de índios mexicanos, contra o símbolo do conquistador espanhol, a cruz. No final é que também se volta para o homem.)

Encenado por José Celso Martinez Corrêa, de *Bacantes*, espetáculo em que se proclama que "o teatro é a casa do caralho", a peça radiofônica dobra em fascínio, pois proclama ao final, pelo contrário: "Quando vocês tiverem feito um corpo sem órgãos, aí vão ter devolvido a verdadeira e imortal liberdade".

É a negação de Zé Celso — ou não. É o diretor, tornado ator, quem interpreta aquele final, com uma qualidade de verdade cênica que o início do espetáculo, mais próprio do que se conhece do Oficina, profano, iconoclasta, desta vez não chegou a atingir, no Masp. Em momento de transição, depois do renascimento com *Ham-let* e *Bacantes*, o Oficina encontra a negação da negação, o "não ao não", como está no texto de *Pra dar um fim no juízo de Deus*, na hora certa.

Uma semana antes, ao ouvir a gravação original dirigida e interpretada pelo próprio Artaud, e que foi censurada meio século atrás pela rádio estatal francesa, Zé Celso dizia, algo angustiado no reencontro com o mestre dos anos 60, que não há nada mais radical.

Ao mesmo tempo, como revelam a gravação original e a esclarecedora montagem de Zé Celso (e não deve ser nada fácil ser esclarecedor com o fugidio texto artaudiano), nada mais simples. Não que Artaud, claro, esclareça o que vem depois do fim de Deus e da castração do homem — que é precisamente o momento presente na história, em que a utopia humanista caiu do muro, mas Deus teima em não voltar.

Diz Artaud, após a castração: "Aí vocês vão lhe reensinar a dançar pelo avesso/ como no delírio das danças de rua/ e esse avesso será seu verdadeiro direito". Zé Celso representou o oráculo, pois não se trata de outra coisa, com fragilidade de criança — se é que é possível descrever a cena. Nada que explique o significado; de todo modo, o que menos importa neste fim do juízo de Deus e do homem é mesmo o significado.

Tommy

Quando *Tommy* estreou na Broadway, três anos atrás, o crítico do *New York Times*, Frank Rich, saudou o espetáculo como o início de uma nova era no teatro musical americano. A montagem que chegou a São Paulo está distante de sustentar a boa vontade do "açougueiro da Broadway" — como era conhecido e ainda é lembrado o crítico, hoje articulista da "op-ed", página de opinião do jornal.

Tommy tem, de fato, como escreveu ele, um livro bem estruturado, com delineamento dramático consistente, obra que acabou dando o prêmio Tony a Des McAnuff, experiente em Shakespeare e um especialista em musicais. Foi quem trouxe para os anos 90 uma obra que não passava de um dinossauro dos anos 60, esquecido.

A "ópera-rock" ganhou vitalidade e o protagonista, Tommy, o jovem cego, surdo e mudo que é vitimado pelos pais e pela mídia, ganhou ares de anti-herói no gênero fim do milênio, como os personagens de *Rent* ou, pouco antes, *Angels in America* — espetáculos do mesmo ciclo de revitalização do teatro americano, nesta década.

Não é difícil identificar o que se viu em *Tommy*, quando do alardeado lançamento. Canções e quadros como *See me, feel me*, o clássico de rock, talvez mais conhecido pelo filme de Ken Russel, de 1975, e sobretudo *Listening to you* são envolventes ao ponto de empolgar. Mas daí para aceitar que o teatro musical americano vá mudar por conta de *Tommy*, como chegou-se a pensar, vai muita boa vontade.

Espetáculos como os "afro-americanos" de George C. Wolfe, não por acaso o diretor de *Angels in America* na Broadway, reúnem mais qualidades para uma nova reunião — tão aguardada por alguns, tão execrada por outros — entre teatro comercial e teatro experimental. São musicais como *Jelly's last jam,* da mesma temporada de *Tommy,* e o mais recente, *Bring in 'da noise.* No entanto — e não à-toa — o diretor e às vezes autor George Wolfe tem identificação maior, por exemplo, com a cultura "afrobrasileira" (volta e meia ele está em Salvador) do que com o rock do The Who, que originou *Tommy.*

Mas a diversidade é a marca deste final do milênio e *Tommy* deve ter a sua significância, para além do clássico de rock. Assim, com boa vontade, é possível emocionar-se com a romaria existencial de Tommy, às voltas com o abuso psicológico quando criança, com o abuso sexual quando pré-adolescente e por aí vai.

Não são cenas que o ainda inexperiente (mas de aprendizado veloz) público brasileiro de musicais aceite com facilidade, ele que sonha com Andrew Lloyd Weber e *O fantasma da ópera,* e não tem idéia de quem seja Stephen Sondheim. Trata-se de um musical amargo, bem à Sondheim (de *Passion,* o mais recente), um musical dramático de final feliz, mas de meados dolorosos.

Poderia contar com uma formação de maior capacidade vocal — o que talvez se explique pela sala gigantesca do Olympia — e de interpretação. Não faltam bons momentos, com Jessica Phillips, a mãe de Tommy, e Michael J. Vergoth, o pai. Mas os números esperados da *Acid queen,* com diversos cantores/dançarinos, desaparecem e o espetáculo pesa. (Também há erros de tradução, que não custaria corrigir; assim como suprimir o toque brasileiro, que acentua a artificialidade de parte do espetáculo.)

Mas sempre tem a apoteose, agora com a lição "inclusiva", fim de milênio, que atualiza sem estragar os versos de *Listening to you,* com os quais Tommy, ouvindo, vendo, professa seu humanismo. "Listening to you/ I get the music/ gazing at you" e por aí vai. A resposta está no homem, é o que diz Pete Townshend nesta ponte entre os anos 60 e os anos 90.

Sonata Kreutzer

Em *Trono de sangue/Macbeth, Vereda da salvação, Gilgamesh*, espetáculos dirigidos por Antunes Filho, Luis Melo foi o grande ator da primeira metade desta década de 90, no teatro. Demoliu a imagem de que os atores sumiam sob a encenação e abriu fase nova ao grupo Macunaíma. (Abriu e fechou, quando saiu e deixou vago o posto de primeiro ator da companhia.)

Como Paulo Autran nos anos 50, ele não fez Hamlet, mas fez o restante e o bastante para ser aclamado como a representação maior da presente geração de atores. Pois é na qualidade de Paulo Autran — depois da popularização, depois da televisão — que ele ressurge com o monólogo *Sonata Kreutzer*, de Eduardo Wotzik, baseado em obra de Tolstói.

Uma frustração, para quem viu Luis Melo como Macbeth ou Gilgamesh. Está carregado de maneirismos de "grande ator", antes empostando uma interpretação de qualidade do que atingindo. Fala atropelado; por vezes, arqueia as pernas; anda de um lado para outro sem explicação, em sofreguidão. Funga.

Deixa a impressão de que precisaria de Antunes, não para crescer em cena, como aconteceu até o início da década, mas para ser contido, para não se deixar tomar pelo mito de si mesmo. E treme demais a cabeça; em momentos, ri além da conta; interpreta a caricatura de um bom intérprete, mais do que o personagem que recebeu.

Personagem que, na verdade, não poderia ser melhor, para quem está começando a trilhar a turnê do monólogo. (Cabe o registro de que o gênero, o monólogo, é o preferido de intérpretes mitificados, desde Autran, passando por Fernanda Montenegro e Marília Pêra, resultando em peças, não de teatro, mas de fascinação — de consagração do mito midiático.) Pódzdnyshev, o personagem, recorda o que o levou a matar a própria mulher, possuído de ciúme. Revive passo a passo a tragédia, em detalhes mínimos, sobretudo na passagem de maior horror.

Embora a adaptação/encenação de Eduardo Wotzik confunda em boa parte da apresentação, não se trata de mais um espetáculo para terapia de casais, como tantos nesta temporada de teatro. *Sonata*

Kreutzer é, antes de mais nada, uma afirmação da própria vida, da existência, tomando a "vida conjugal", expressão da montagem, como contraponto de fato medíocre, menor.

A atuação de Luis Melo, se em momentos resvala pela magnitude existencial almejada, na maior parte do tempo está mesmo a refletir o melodrama de casais. Os mesmos que gritam "bravo", por segundos, no final.

Drácula e outros vampiros

Com o título de *Nas trilhas da Transilvânia,* um primeiro tratamento de *Drácula e outros vampiros* foi apresentado no Sesc Pompéia; era então, quase um ano atrás, criado às pressas, um melhor espetáculo do que agora, no Sesc Anchieta. Era engraçado, cumpria melhor o papel de paródia de um teatro superficial, "história em quadrinhos". Era uma farsa irresponsável, a lembrar à distância a melhor irresponsabilidade de Nelson Rodrigues. E tinha Antunes Filho no palco, personagem de si mesmo, cópia burlesca do diretor "criador", vampiro, mas também inventor de atores.

Agora tudo está desbastado, reduzido à essência formal, na tradição apolínea do diretor, aliás sempre exigida dele. Sobriedade e disciplina em cena. Perdeu a graça. Acompanhar o público da estréia de *Drácula* esforçando-se por rir de uma farsa que já não era, o mesmo público que exige Antunes em seu papel apolíneo, chegou a ser constrangedor — como se o diretor precisasse daquilo — e ele, artista maior, certamente não precisa.

Talvez *Drácula* estivesse melhor como ensaio aberto, ou como primeiro tratamento, "work in progress", como gosta de dizer um dos parodiados maiores da noite, Gerald Thomas. (Vide a história em quadrinhos, a própria fumaça, a locução superior do encenador, a masturbação em cena... Todos, diga-se, elementos próprios do envelhecido e desmascarado teatro de imagens, no mundo.)

Mantida "em progresso", a peça expressaria com maior evidência o irracionalismo de direita, o "mal" alegorizado pelos vampiros, o qual, ao fim e ao cabo, a peça busca denunciar no tom mais engajado. O irracionalismo, de um ano para cá, praticamente desapareceu da peça, foi reprimido.

Drácula, ao contrário de *Transilvânia*, ainda que traga basicamente as mesmas cenas, busca uma linha de condução, de narração; procura organizar-se e perde a irresponsabilidade das comédias. Mais, abre caminho para que se procure exigir do espetáculo todo o rigor técnico de momentos anteriores, tantos deles brilhantes, do encenador.

Assim, a "interpretação" dos poemas lúgubres pelo próprio Antunes — a única voz em cena — passa a carregar supostos defeitos de empostação, de projeção de voz... Na realidade, não carrega, é só parte do esforço cômico, mas, como a comédia não se faz, exige-se o velho rigor, pelo menos o velho rigor.

O resultado não é muito diverso do que se viu nas montagens de Nelson Rodrigues no início dos anos 80, igualmente reduzidas à essência mítica. A diferença é que, paródia, *Drácula* nem tem ao que ser reduzido; resulta em algo como uma HQ "mítica". Não à-toa, como em *Nova velha estória*, de equívocos semelhantes, o melhor em cena acaba sendo o resquício de Macunaíma representado por Geraldo Mário, inicialmente como "ponto" ou Secretário de Drácula, depois como um Anjo diabólico. É um sopro de Grande Otelo, brasileiro, teatro de revista, conscientemente irracionalista.

De outro lado, claro, Antunes Filho sempre pode contar com a cenografia de J.C. Serroni, que no caso brinca com a imagética vampiresca como alguém que desenha uma capa de disco de Black Sabbath, nos anos 70. Um cenário excessivo, barroco, mas que também, na verdade, precisa do riso, para não morrer.

Jerzy Grotowski

Foram "aulas-espetáculos", como as que Ariano Suassuna deu ano passado. A diferença foi o tratamento dado ao público. O autor pernambucano esforçou-se por fazer rir, brincar, comunicar. O diretor polonês Jerzy Grotowski desprezou o público, programaticamente.

Nos dois casos, foram tratados como ídolos, estrelas midiáticas, pelo mesmo público. No Cinesesc, Grotowski foi recebido com aplausos, gritos e expressões como "lá vem o papa". O papa tratou de colocar as coisas no lugar, logo.

Apresentou o vídeo de *Art as vehicle,* arte como veículo, realizado em 1990 e ainda a sua obsessão, que pode ser resumida como a supressão do público. Um filme, aliás, muito mal recebido no lançamento na Europa, o que talvez explique a defesa interminável, maníaca.

Registra um ensaio e depois "a ação" de 40 minutos, com um grupo multiétnico. (Uma ação com canções africanas e caribenhas, mas com "mise-en-scène" greco-judaica, sendo Egito a suposta ponte. O resultado não poderia ser mais desenraizado, formal, "linha branca".)

"Não é uma ação que conte história", avisa Grotowski. Alguma história que se entenda, nas obras dele, é só para manter o público "sereno", de modo a não atrapalhar os atores. "A pessoa que age não pode ser incomodada."

Ao final do filme, clara e estranhamente um esforço de alcançar o mesmo público que diz ser incômodo, Grotowski se explica. Ele deixou para trás a arte como apresentação, de que tratou em *Em busca de um teatro pobre,* por exemplo, um "clássico" teórico dos anos 60, pela arte como veículo.

A expressão é usada desde dez anos atrás para descrever a sua "pesquisa" concentrada no "veículo" ator — sem público. Um teatro, se é que se pode falar em teatro, "puro", em que a montagem "não se faz no mental do espectador", mas do ator; ainda assim, insiste Grotowski, não um teatro "narcisista".

De passagem, de novo, tome o público, tratado ora por "problema", ora por "besta coletiva". O mesmo público que estava ali, em frente.

Coquetel

Entram os inibidores de protease, sai o AZT. E as artes sofrem uma pequena revolução, científica. Foi no Canadá, duas semanas atrás, mas a Aids já vinha com ares de um mal crônico e não fatal. É cedo para falar. O vírus que sumiu da corrente sanguínea — só da corrente sanguínea — dos pacientes no Canadá pode voltar, e mudado, em supervírus; pode, mas o certo é que a Aids, que definiu a arte dos anos 90 até duas semanas atrás, já mudou.

O mal que marcou desde *Angels in America* até *Rent,* no teatro americano, desde *Tutankaton* até *O livro de Jó,* no brasileiro, desde Robert Mapplethorpe até Nan Goldin, na fotografia americana, desde Jorge Guinle Filho até Leonilson, nas artes plásticas brasileiras, não é mais tema central para as artes. Como a tuberculose — que se foi com a penicilina — ele deu a deixa para romantismo e religiosidade, mas está desaparecendo, até em menos tempo. Ou não.

Sempre fico com receio de acreditar, receio do sensacionalismo, diz o diretor de *O livro de Jó,* Antônio Araújo, "mas tomara que achem a cura, até para tratar de outros temas". Em *Jó* a Aids foi "fundamental" ao falar da peste bíblica, mas a próxima peça, com certeza, vai em outra direção. Ao fechar-se para decidir o que fazer, ele não vê mais Aids. "Diferente de quando estava para fazer *Jó,* sinto que outras questões estão mais fortes." A imagem que ele leva para uma temporada de trabalho em Nova York é a da virada para um outro século, das visões apocalípticas, "a passagem, o portal".

Jean-Claude Bernardet, autor de *A doença, uma experiência* e co-autor da peça *Um céu de estrelas,* acha arriscado falar em cura, "mas doença crônica é uma perspectiva". Acredita, a partir daí, que vai seguir com o projeto literário de ficção autobiográfica, mas sem relação direta com a Aids. "A Aids levou ao adensamento da produção, propício para radicalizar o projeto, mas ele não tem a ver com a Aids, necessariamente."

Bernadet acha que a mudança maior, se confirmada a perspectiva, é comportamental. Lembra a tuberculose, que pouco a pouco a sociedade foi assimilando. Por outro lado, rindo, diz que a sociedade vai encontrar outra vingança dos deuses contra a sexualidade. Ele não tem resposta para a mudança na relação Aids-arte, mas admite estar "penando bastante sobre isso".

Arthur Nestrovski, professor da PUC, compara a Aids com a tuberculose, o mal das artes no século passado, e ironiza. "Eu não acho que alguém tenha sido o Chopin da Aids." Para ele, a Aids na arte tem expressão mais marcada nos Estados Unidos, e responsabiliza as bolsas de criação. "A Aids virou gênero artístico, e há uma dose de manipulação da doença."

De todo modo, arrisca palpites quanto às obras que podem ficar, deste período relativamente curto. Chega a citar *Angels in America,* de Tony Kushner, mas depois muda de idéia e menciona *O olhar de Max,* de Louis Begley.

Na selva das cidades

Don´t look back in anger é título de música da banda inglesa que venera os Beatles nos anos 90, Oasis. Não olhe para trás com raiva — a dizer que não adianta, esqueça o conflito de gerações. *Look back in anger* é o título da peça de John Osborne que, quando surgiam os Beatles, marcou a geração, na Inglaterra; foi feita aqui como *Geração em revolta,* no início dos 60.

Não olhe para trás com raiva pode ser também o bordão de Alexandre Stockler, diretor de *Na selva das cidades,* espetáculo que ecoa a montagem histórica do teatro Oficina, nos 60. É a mesma revolta, imagina-se. A mesma interpretação agressiva, inconformada; é o que se imagina, pois não se presenciou o espetáculo, três décadas atrás.

Está lá a revolta com a crise urbana, com todo o lixo de violência e de dissolução moral etc. Ou não. Está lá a revolta, mas ninguém se entende, entre o texto de Bertolt Brecht, os ecos do Oficina de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa, e os anos 90, por mais que não se olhe para trás com raiva.

Na selva das cidades, na adaptação de Stockler, é frustrante em muitos sentidos. O maior é não encontrar, no presente, o reflexo de sua entrega ao passado. A banda inglesa, ao ecoar *Lucy in the sky with diamonds*, fez de *Champagne supernova* uma música sobre a ressaca, não sobre a viagem das drogas; Stockler não dá o mesmo salto. Parece seguir em defesa da revolução, fazendo do teatro uma plataforma política.

"É preciso mudar!", exclama, com ponto e tudo, no programa da peça. Talvez a causa esteja no texto. A crise da dramaturgia brechtiana não é nova; não é de agora que o autor sofre de anacronismo. No caso, o descompasso não é apenas de tempo, mas da interpretação. Em *Na selva das cidades*, versão 96, resta pouco do sarcasmo, da verdadeira derrisão brechtiana.

E apesar dos termos, dos tiros, também o que há de "fim do segundo milênio", de "guerra civil urbana", o que há de Quentin Tarantino, enfim, não veste bem na trama revolucionária. Para não falar da amadorística cenografia "trash", própria do porão do Centro Cultural; das interpretações equivocadas, como a do pai, George; do esforço amplo, do elenco, de vencer no grito os equívocos da montagem.

Por outro lado, ficam marcadas cenas como a do bar, com drogas, violência e sexo, sem discursos, o que é próprio do fim do milênio; interpretações serenas como a de Shlink, por Renato Kramer; e um encenador sensível ao seu tempo, mas ainda em formação.

Nocaute

O projeto, a montagem era outra, das atrizes Cláudia Schapira e Lu Grimaldi e da diretora Beatriz Sayad. Era encenar um texto que Dionísio Neto, um dos candidatos a autor da nova dramaturgia brasileira, escrevia a pedido delas. Um primeiro ou segundo tratamento chegou a ser apresentado pelas duas atrizes, em leitura dramática pública.

Mas antes mesmo da apresentação o projeto já havia mudado inteiramente. Para serem "cronistas do tempo", citação que fazem de José

Celso Martinez Corrêa, assumiram a dramaturgia e levaram em frente. "Não deu para parar", escrevem no programa da peça.

Talvez devessem ter parado. Seria outro o resultado, certamente, fosse mantido o projeto inicial de trabalhar com um autor. O que impede que este *Nocaute* se torne uma montagem à altura do imenso lirismo de *Violeta Vita*, feito pelas duas atrizes, ou do delicado humor de *Mil trezentos e trinta e sete*, de Beatriz Sayad, é precisamente o texto, ou a falta de.

Um texto que, no caso, se compõe vagamente de quadros ou cenas e que permitiu, até apontou para a obviedade de uma "mise-en-scène" de luta de boxe — com o ringue, o figurino, todo o conhecido aparato de espetáculos como *A megera domada* ou *A bilha quebrada*.

Os quadros ou "assaltos", ou ainda, "rounds" são, com poucas exceções, cenas que não foram devidamente desenvolvidas, tiradas — e mantidas — brutas de ensaios ou imagens do cotidiano. Está lá o "nocaute" da violência urbana diária, em vários matizes — mas ainda na superfície, sem o aprofundamento que algum texto escrito com tempo e cuidado talvez possibilitasse.

A peça chega ao extremo de comentar as próprias cenas pejorativamente, no que é certamente uma marcação para aproximar o público, mas também um reconhecimento de que o espetáculo, feito com "urgência", sem tempo, não está de todo pronto.

Cláudia Schapira e Lu Grimaldi têm boas cenas, cenas de invenção, a primeira no humor, a segunda da tragédia, mas nada que se mantenha em constância. Também Beatriz Sayad, ela própria uma jovem atriz de talento, mostrou a que veio na direção das duas intérpretes de *Nocaute*. Ambas se desenvolveram mais e parecem explorar novidades da interpretação sabidamente física, mas suave, de Beatriz.

Porém, é pouco e não sustenta um espetáculo. De todo modo, não faltou uma revelação maior em *Nocaute*, neste grupo de mulheres surpreendentes. A voz, as versões, a música de Laura Finocchiaro levam a querer ver e ouvir *Nocaute* mais vezes.

Ensaio para Danton

Georg Büchner, morto aos 23, é um fascínio para elencos jovens. Foi assim com *Leonce e Lena,* na virada dos anos 90, em São Paulo. Também depois, com *Woyzeck,* no Rio. É assim agora, com *Ensaio para Danton,* na Lapa. São as peças que sobreviveram do autor alemão. Apresentam um niilismo de juventude, um "tédio niilista" não diverso daquele dos românticos. Büchner difere, como escreveu Anatol Rosenfeld, na lucidez com que, enquanto os personagens exprimem de modo cortante o enfado que transforma tudo em cinza, consegue analisar-lhe o fundo.

Não foi à-toa que o dramaturgo, do início do século 19, só ganhou a primeira montagem em 1902, com *A morte de Danton,* título original do *Ensaio.* É moderno, modernista. Tornou-se modelo da dramaturgia do século 20, com influência sobre Brecht, citado subliminarmente na montagem, sobre Ionesco, sobre todo movimento iniciante no teatro.

Ensaio para Danton, como *Leonce e Lena* antes, não inicia um movimento, mas traz o frescor dos elencos jovens — agarrados aos personagens, seus sentimentos e contradições, com um empenho, uma entrega incomum. Traz Danton, o líder revolucionário, sendo corroído pelas mortes que comandou no "setembro" da Revolução Francesa, pressentindo, quase desejando a própria morte e, por fim, levado à guilhotina. À sua volta, amores, amizade, o conflito com Robespierre.

Nos papéis, Gustavo Bayer (Danton) revela uma singular voz de veludo e uma vibrante presença física, mas que, estranhamente, enfastiam. A bela Nelly Sampaio (a prostituta, entre outros) mostra empenho, mas está distante da sensualidade buscada e necessária. Nos demais papéis, chama atenção a emocionada e tocante Maria Tendlau (Lucille, entre outros).

Com exceção de Danton, os atores se dividem em vários papéis na adaptação do diretor Sérgio de Carvalho, certamente parte do esforço de viabilização da peça, mas de efeito interessante sobre o público, que acompanha o *Ensaio* no próprio palco. A montagem sublinha a metalinguagem já insinuada na peça, na transferência dos espectadores e com interferências metateatrais no texto. O resultado, se não empolga, é curioso e, sobretudo, bem-acabado.

Uma pena, porém, quanto à limitação do público, por conta de uma "mise-en-scène" que parece em parte inquietar-se com a presença dele, público. Vícios de um teatro que tem a pesquisa, não o espectador, por prioridade.

No alvo

"Sabe o que é um pessimista? Um homem que julga os demais tão sórdidos como ele próprio e por isso os detesta." O aforismo cruel de Bernard Shaw ecoa na memória sempre, ou quase sempre, que o crítico vê a montagem de um dramaturgo da segunda metade do século, do alemão Heiner Müller ao holandês, depois austríaco, Thomas Bernhard (1931-1989).

O segundo está em cartaz com *No alvo,* com uma das grandes atrizes da geração imediatamente anterior, Maria Alice Vergueiro, do primeiro Ornitorrinco, e atores da geração presente, como Agnes Zuliani e João Carlos Andreazza. É em Maria Alice, a mãe torturadora, que o pessimismo do autor se expressa melhor. Quase enlouquecida, cabelos ao final desgrenhados, desvario genial.

É a mulher que abre a peça a dizer "odiamos o teatro" e relata sua vida da infância miserável ao casamento, por dinheiro e segurança, com o dono de uma fundição. Tem humor em seu pessimismo, Thomas Bernhard. Mas está sempre a dizer, desesperançado: "Todos entram em cena e já estão condenados à morte", sem um rasgo de fé. Ou para a filha, na voz de Maria Alice, em sua interpretação de diva: "Enquanto eu torturo você, eu mesma me deformo".

Sob o tiroteio de palavras e descrença, o personagem de Agnes Zuliani, a filha, esboça reações, esforça-se em romantismo infantil, mas não tem forças para deixar a mãe. Como na beckettiana *Fim de jogo,* escrita duas décadas antes de *No alvo,* que é de 1981, é escrava da própria miséria — ou do derrotismo do autor. Agnes, se não chega ao brilho da anterior *Boa noite, mãe,* é agora quem deixa vazar esperança pelos cantos da peça. Esperança expressa nas pernas esguias que ameaçam sensualidade e se escondem, diante da mãe.

Entre os dois personagens surge o jovem escritor, que catalisa o romantismo e a esperança da filha. Mas ele próprio se deixa levar: "Sempre só existiram escritores fracassados... também Shakespeare" — o que é verdade, realmente, só para os pessimistas de Shaw. É na voz que está o retrato do jovem escritor, possante, forte, mas que se deixa abater e diz: "Só repetimos o que já existe".

E a mãe a rir, com aforismos cruéis, mas de sinal contrário aos de Shaw, sobre o escritor, sobre a filha. "Sem dizer nada, como se tivesse perdido a língua: os jovens de hoje", ou "nunca houve uma juventude mais fraca".

A peça confronta abertamente, ainda que só em parte, a geração revolucionária dos anos 60, da juventude literária do próprio Bernhard, com aquela dos anos 70 e 80, anterior ao muro. É um grande texto, com muitas chaves para a emoção e o raciocínio, como em outras peças daquele momento, na dramaturgia alemã, como *Merlin,* de Tankred Dorst. Estranho deixarem todos a impressão de lutar contra o presente, hoje, em favor do passado.

Morus e seu carrasco

Renato Gabrielli, o jovem autor de *Morus e seu carrasco,* não é novidade em São Paulo. Um autor da nova dramaturgia italiana, começou a escrever no fim dos anos 80 e foi apresentado aqui na entrada dos 90, com *Lettere alla fidanzata.*

Dirigida por Maurício Paroni de Castro, brasileiro baseado em Milão, a peça, adaptada de cartas de Fernando Pessoa, mostrou-se de envolvente lirismo. Estava ali, certamente, uma bela revelação de autor, delicado nas imagens românticas, de registro sereno. *Morus e seu carrasco* é bem diversa. É um espetáculo tradicional, como admite o diretor, Gianni Ratto, no programa. Tem personagens tradicionais, com alguma aventura pelo teatro épico brechtiano no protagonista, sem alcançar, e até evitando, a poesia da peça anterior.

Apesar do tema — o conflito pessoal de Thomas More diante dos desmandos de Henrique 8.º, rei da Inglaterra — é de características mais próprias ao teatro popular italiano. É uma comédia com direito a traços de Eduardo de Filippo, como na cozinheira e no próprio carrasco. (Na direção, com Gianni Ratto, remanescente do TBC e da invasão italiana dos anos 50, a peça está mais para Silvio D´Amico, o crítico cujo impacto na cena brasileira daquele período ainda não foi devidamente reconhecido.)

O tom cômico dos diálogos se estende pela peça toda, abrangendo o próprio e venerável Thomas More. "Seu marido sabe o que dar a você", diz ele. "Amor?", pergunta a amada Jane. "Latim. Latim e latim", responde More, como em alguma comédia de costumes.

Rigoroso, incorruptível, More (1478-1535) foi dos primeiros sinais do Renascimento fora da Itália. Defendia a reforma interna na Igreja Católica, não o cisma de Henrique 8.º. Pagou pelas idéias e pelo rigor, mas também pela proximidade com o rei, de quem chegou a ser chanceler. Na peça, lembra o Galileu do texto de Brecht, com sinal trocado, aqui em defesa da Igreja, diante do poder crescente dos reformistas. Mas também em dúvida, humanamente dúbio diante da fascinação do poder — e das exigências materiais, de proteção da família.

É uma dramaturgia que exigia mais da encenação, até da simples marcação. No elenco, necessitado de aprofundamento, surgem com algum destaque Ariel Moshe e Lara Córdula. Sublinhados pela cenografia, por demais despojada, os figurinos de Fábio Namatame são também tradicionais.

Fernando Alves Pinto

Em certo momento, um para dois anos atrás, Fernando Alves Pinto era visto no teatro, com *Banheiro*, na televisão, com o clipe de Renato

Russo e a propaganda do cigarro Free, e no cinema, com *Terra estrangeira*. Se existe um ator, um intérprete que seja a cara dos anos 90, no Brasil, é ele.

Mas no dia 12 de agosto ele estava perto do hotel Maksoud Plaza, em São Paulo, de bicicleta, proibido de sair de carro pelo rodízio, correndo entre a aula de clarineta e o trabalho com o musical *Stomp*, quando não escapou de um buraco e caiu de cabeça no asfalto.

— Eu estava descendo rápido, estava garoando e tinha um buraco no meio da rua, cheio d´água. Não dava para ver. A roda da frente entrou e eu dei cambalhotas. Estava segurando a clarineta e caí de cabeça... Mas salvei a clarineta.

Fernando Alves Pinto, por três dias, ficou em coma. Com um coágulo, passou por duas operações. Por duas semanas, esteve inteiramente fora do ar, em "sonho", incapaz de distinguir as pessoas. Por algum tempo, seguiu a confundir e por vezes chamar o irmão, o dramaturgo Pedro Vicente, de tio.

Agora ele está de volta, sem qualquer traço do acidente, além de certa obsessão em lembrar detalhes de tudo. "O Nando ficou muito preocupado com a história de não lembrar e acaba lembrando de coisas que eu não consigo lembrar", descreve, rindo, o irmão, que escreveu *Banheiro*.

O ator que criou o frágil e sereno protagonista de *Terra estrangeira*, o melhor dos filmes do novo cinema brasileiro, está terminando dois longas, um deles já em dublagem, e faz agora a leitura da nova peça de Pedro Vicente. Está de volta o intérprete que Daniela Thomas, co-diretora de *Terra estrangeira* e prima de Fernando, descreve como de marcante fragilidade. E que, como também lembra a diretora, sempre esteve em perigo, desde pequeno, como quando quase morreu de febre, com escarlatina.

Filho do artista plástico Zélio Alves Pinto e de Ciça, a criadora da tira *O pato*, publicada pela *Folha de S.Paulo* até o início do anos 80, sobrinho do cartunista Ziraldo, Fernando era pouco conhecido quando surgiu, de uma hora para outra, no cinema, televisão e teatro.

O mais que havia realizado como ator, no Brasil, foi uma breve temporada, em substituição a outro ator, na peça *Despertar da primavera,* dirigida por Ulysses Cruz no final dos anos 80. Estava de passagem pelo país. Desde 86 até três anos atrás, atuou e estudou interpretação em Nova York. Fez duas peças no La Mama, teatro que concentra montagens alternativas. Uma delas foi uma peça de butô "chata pra..." Bem melhor foi *Loco 7,* sobre a linha 7 do metrô.

O salto foi mesmo *Terra estrangeira,* para o qual foi trazido pela prima Daniela. "Na hora eu pensei no Fernando", diz a co-diretora, lembrando quando foi apresentada à idéia, por Walter Salles Jr. "As coisas que imaginei para Paco, a fragilidade..." Como o personagem, também Fernando era um jovem exilado. De diferente, em Paco, construído aos poucos, está o olhar de vazio, desligado, "o olhar de por-fazer". Daniela diz que o primo, distante de Paco, tem maior cinismo, "savoir-faire".

A entrada de Fernando no filme — e no comercial do Free, e depois no clipe de Renato Russo — foi resultado antes de mais nada de um vídeo feito nas ruas de Nova York. Foram dez minutos que "acabaram criando mais a Daniela como cineasta do que eu como ator". Modéstia à parte, o certo é que ele enfrentou os super-atores (como chama) do filme, como Fernanda Torres, já premiada melhor atriz em Cannes, Luis Melo e Alexandre Borges, que vinham de montagens shakespearianas no palco.

Frágil, desligado, por-fazer no filme, Fernando Alves Pinto foi o oposto em *Banheiro.* "Era um super-galinha. Achava muito engraçado. Era completamente nada a ver com o personagem de *Terra,* era um canalha." A nova peça, que ele vai ler e depois encenar, é *Promis-Quidade,* em que o irmão Pedro Vicente segue na "maldosa ironia" do primeiro texto. Os filmes em produção final são *Anahy de las misiones,* com direção de Sérgio Silva, e *Tônica dominante,* com direção de Lima Chamie.

— Eu decorei todo o texto do filme, do *Tônica dominante.* Toda a "voice-over", os pensamentos. Foi para testar, depois da queda, e eu decorei tranquilo, e disse: "Ufa, está tudo funcionando".

Baal, o mito da carne

A afirmação é arriscada, mas o que atrai em *Baal, o mito da carne* pouco tem a ver com o que se costuma chamar de "teatro". O que atrai e prende é que o diretor Marcelo Fonseca, no papel de Baal, está próximo do que se pode chamar de distanciamento, na expressão brechtiana. Nem tanto no primeiro ato — em que a dificuldade de contar a história corrompe duas horas de encenação — mas no segundo.

Como Marcelo Drummond, no mesmo teatro Oficina, Fonseca não "representa". A identificação fantasiosa com o personagem, que leva à catarse, na visão aristotélica da tragédia, não acontece. A identificação com Baal/Marcelo Fonseca existe, mas não escapa para o mundo da alienação, porque ele mesmo, com exceções, não sai do ar. Está em cena, mas parece estar ao seu lado na platéia, a questionar, a jogar na parede.

É verdadeiro, mais do que "um bom ator", no ponto de vista de talento técnico, do costumeiro "teatro". Embora também o seja naquele sentido; mais claramente, quando canta. Tem uma bela e aprimorada voz, que poderia ser mais explorada por uma peça que é, afinal, a caminhada de um trovador pelas ruas.

De todo modo, na música, *Baal* está bem servida com uma banda afinada à encenação e com a intensidade de Ariel Borghi, com voz e verdade à altura, no papel de Mech; é filho de Renato Borghi, protagonista brechtiano no mesmo teatro Oficina, há três décadas.

Baal/Marcelo Fonseca é profundamente questionador, ainda que sem a violência *satírica* daquele Baal/Bertolt Brecht avassalador, tiranicamente dominador em seus 19 anos, em sua primeira peça. Talvez aquele fosse mais inteiro, completo, mas este Baal romântico, até melancólico, pode estar apontando um caminho para uma abordagem de Brecht "aqui e agora". Até porque é *Baal*, que fez sua primeira estréia no começo do ano, que inicia um inesperado renascimento brechtiano no Brasil.

Renascimento ainda mais inesperado por surgir à imagem das antológicas — e desconhecidas da maioria — montagens brechtianas do Oficina de três décadas atrás. No caso, *Baal* chega a ter referências em canções, encenação, até uma suposta homenagem a José Celso Martinez Corrêa; suposta por indicar o seu contrário.

No elenco, Élcio Nogueira se revela mais, afinal. Ekart é a melhor interpretação do ator, aliás o único com projeção de voz bastante para o teatro. Se não enfrenta Baal com o envolvimento e a paixão desejados, está a caminho, e próximo. E compõe uma curiosa contraposição de estilos de interpretação.

Bel Kutner como a "virginal" Johanna e sobretudo Carolina Gonzalez como Sophie cuidam da contraposição feminina, nem tão marcada, apesar da beleza, já que Baal é ele próprio romântico, frágil. Mas estão bem, suaves, quebradiças — excetuado o sexo simulado, sempre um equívoco, pois não se "finge" no palco impunemente, quanto mais sexo.

Rent e *Bring in 'da noise*

"*Rent* é sobre uma comunidade celebrando a vida, em face da morte e da Aids, na virada do milênio." A descrição é do compositor de *Rent*, Jonathan Larson, que morreu do coração logo depois do último ensaio, sem ver a repercussão gigantesca do musical que compôs, inspirado por *La Bohème*, de Puccini.

Aqui não se trata de tuberculose, mas de Aids. Mimi e Roger, este a versão de Rodolfo, da ópera, estão longe do romantismo que rondava apaixonadamente a morte. "Celebram a vida", na expressão do compositor. Pregam uma fraternidade — étnica, de gênero — de fazer enjoar os mais politicamente incorretos.

Em suas várias camadas de paralelos, *Rent*, em cujo enredo quatro dos seis ou sete protagonistas têm o vírus da Aids, tem muito também de *Hair*, musical de exatos 30 anos atrás, sempre em "downtown New York", agora no East Village. E agora não mais o Vietnã, mas a Aids; e sempre as drogas. Tem muito, sobretudo, de *Angels in America*, em sua alegoria do fim do milênio e do anjo na forma de uma "drag queen" com Aids. Com seus múltiplos enredos entrecruzados, dando trama própria a cada personagem, é como *Angels* musicada.

Outro espetáculo ainda, *Tommy*, de produção recente na Broadway, dá o pano de fundo para a busca, por Jonathan Larson, de uma fusão entre a música pop e o teatro musical, que requer uma história, que se conte a história da peça (o que *Hair*, por exemplo, não tinha).

Mas é mesmo *La Bohème* o maior guia neste musical de estranhas mas belas criações. Um quadro em particular, uma música, vem diretamente do enredo da ópera.

Mimi procura Roger para que acenda uma vela, no prédio decaído em que todos moram, sem luz, *Light my Candle*, na voz cortada de Daphne Rubin-Vega, no papel de Mimi, que está para morrer de Aids, que treme por falta de heroína, que arruma dinheiro como dançarina num bar sado-masoquista, nasce como clássico. Como *Send in the Clowns*, de Stephen Sondheim, maior influência e também o maior incentivador de Jonathan Larson. Na música, o mesmo realismo agudo casado à mais incontrolável emoção, enquanto Mimi suplica e ao mesmo tempo se insinua.

Em outro momento, também em dueto entre Mimi e Roger (Adam Pascal), *I Should Tell You*, eles lembram que deviam ter dito um ao outro sobre terem o vírus da Aids; verso que ecoa no final extremamente romântico, quando *I Should Tell You* ganha outros e mais belos sentidos, ela para morrer nos braços dele, depois de muito tempo separados.

❧

"I want to bring in 'da noise. I want to bring in 'da funk." A frase, que virou o título do musical, é do sapateador Savion Glover, falando ao diretor George C. Wolfe, quando convidado para o espetáculo que criaram juntos.

Glover, visto como o melhor sapateador vivo nos Estados Unidos ("talvez o melhor sapateador que já existiu", no elogio do já lendário Gregory Hines), certamente um fenômeno em alguns números de *Bring in 'da noise*, queria levar ao teatro musical o barulho e o funk, a cultura negra, como o teatro poucas vezes conheceu. É o que vem fazendo desde a estréia na Broadway, contrário à rigidez da mesma.

O pouco de enredo que tem o espetáculo é a história dos negros americanos contada, quase década por década, número por número, através do sapateado. Wolfe, diretor de *Angels in America* e autor/diretor de *Jelly's Last Jam*, que iniciou o novo musical americano no início da década (com o então adolescente Glover), viu no jovem sapateador a memória viva e física da cultura negra no país.

Na obsessão corrente dos negros americanos, de retomada quase genealógica, fez de *Bring in 'da noise* uma aula de história, carregada de política. Nesse sentido, o que provocou uma inesperada reação da crítica de teatro "branca", aparecem aqui e ali alguns sinais de racismo às avessas — como na visão do sapateado à Fred Astaire como uma prostituição da cultura negra. De fato, não faltam buracos na trama; aliás, falta uma história na História do espetáculo, o que esvazia qualquer musical.

Ao mesmo tempo, *Bring in 'da noise* tem quadros irresistíveis, em que a percussão "de rua" da dupla Raymond King e Jared Crawford (que faz lembrar *Stomp*, espetáculo visto em São Paulo em 96) dá o "beat" perfeito à coreografia "jazzística" de Glover.

O "melhor sapateador que já existiu" vê o sapateado com uma liberdade que abrange todo e qualquer movimento, toda e qualquer "batida". Mais, ele vê o sapateado como um meio de comunicar-se, como uma língua própria, comum entre os negros, mas que fala, aliás, além deles. Com ou sem o pano de fundo do conflito racial americano, uma obra de arte maior.

Referências

Quando convidado a falar sobre os instrumentos da crítica, fui ao Aurélio e ao dicionário Webster para definir com exatidão o que era solicitado. Para o Aurélio, instrumentos são os recursos empregados como agentes mecânicos na execução de qualquer trabalho. Para o Webster, os dispositivos usados para medir condições, posição etc. Agentes mecânicos, medir condições... A visão da crítica de teatro como conjunto de instrumentos é muito distante da minha visão, que estaria mais próxima do que pensa Irving Wardle, crítico do *Times* de Londres por 25 anos, hoje no *Independent on Sunday*.

— Eu nunca cruzei com qualquer definição do que aqueles "padrões críticos" ou "critérios críticos" possam ser, mas sempre se assume que eles existam. O público de teatro quer que eles existam (menos na Inglaterra do que nos Estados Unidos, onde a figura do especialista é mais venerada). A classe teatral, quando serve a seus propósitos, pode apelar para eles. E os próprios críticos podem se dar bem, luxuriando-se em sua diversidade individual enquanto gozam o status de juízes estéticos... Obviamente, um certo nível mínimo de competência técnica será alcançado nos espectadores experimentados. Você tem uma memória do que foi alcançado no passado. Você espera que os dramaturgos sejam alfabetizados dramaticamente. Você espera que os atores sejam audíveis, sóbrios e não caiam sobre as cadeiras, a menos que aconteça de ser uma peça sobre uma gangue de mudos bêbados atacando um depósito de móveis. Mas, além daí, a idéia de um conjunto codificado de padrões ou critérios críticos é um mito.

Mas não vou fugir ao tema. Quero aproveitar a sugestão do festival para um retrato da minha própria educação estética, digamos assim, que resultou no crítico que eu sou, com os meus critérios e intuição. O poeta e professor Péricles Eugênio da Silva Ramos, tradutor de *Hamlet* para Sérgio Cardoso, foi quem me apresentou ao teatro há 15 anos. Deu aulas sobre *Macunaíma*, então ainda em cartaz, sobre os trágicos gregos, mas sobretudo introduziu dois autores fundamentais na minha formação.

O primeiro é o poeta inglês S. T. Coleridge, que traz na *Biografia literária* um aforismo que é para mim uma referência, até hoje, na apreciação de qualquer formalismo imagético ou novidade revolucionária. Diz ele, na frase que Péricles levou alguns alunos a decorar no original, aqui adaptado da tradução de Paulo Vizioli: Qualquer verso que possa ser transposto para outras palavras sem diminuição de sua expressividade, quanto a qualquer sentimento digno, é falho.

Um exemplo da aplicação da norma, segundo Coleridge, é que seria mais fácil arrancar uma pedra das pirâmides com as mãos limpas do que alterar uma palavra de Shakespeare sem fazer o autor dizer algo pior do que ele diz. Coleridge tirou da lista de sentimentos dignos, ou seja, aqueles que justificam a mudança de uma palavra, o prazer oriundo da mera novidade e o desejo, por parte do autor, de despertar admiração pelos seus recursos. Em outras palavras:

— Ao examinar tragédias francesas, imagino dois pontos de exclamação no fim de cada verso, como hieróglifos da admiração do autor por sua própria habilidade... Os poetas modernos sacrificam o fluxo emotivo da poesia pelo reluzir de uma imagética perpétua, ou melhor, por uma coisa anfíbia, feita metade imagem e metade significado abstrato. Por rendas e drapejos.

O segundo autor é Shakespeare, que Péricles não apenas traduziu como estudou profundamente. Nas aulas, bem-humorado, relatava nuances da tradução, como as palavras de duplo sentido — o "peixeiro" que também é sinônimo de "cafetão", o que Péricles tentou resolver falando em "vendedor de peixões".

Mas Shakespeare, então, serviu como contraponto ao antiformalismo de Coleridge. Levado a extremos, o ataque do poeta inglês às rendas e drapejos poderia resultar em populismo. Péricles, como antídoto, trazia o equilíbrio e a simplicidade em Shakespeare, e citava *Hamlet*. Vou citar da minha própria tradução, ao lado de Zé Celso e Marcelo Drummond, até para evitar os "peixões". É na instrução de Hamlet aos atores.

— Usem de toda precisão, porque até no meio da enxurrada da tempestade e — como é que eu posso dizer — do ciclone da paixão, é preciso criar um equilíbrio balanceado que vai dar suave clareza à ação. Machuca a alma ouvir um atleta completo de peruca na cabeça reduzir a trapo uma paixão, estourando os ouvidos do público de novela, em sua maioria incapaz de apreciar tudo o que não seja pantomima sem sentido e berreiro... Não se deixem também dirigir demais. Tomem o instinto como diretor, seguindo a ação a palavra e a palavra a ação, com especial atenção para não ultrapassar a simplicidade da natureza, mostrando à beleza o seu próprio rosto, à grosseria a sua própria imagem, o corpo e a cara mesmos da época, suas formas e expressões. Agora, se isso é feito demais ou mal feito, mesmo fazendo os tacanhos rirem, só chateia o exigente, e se este for o único, vale mais levar em consideração a crítica dele do que a de um teatro lotado com todos os outros.

❧

Longe das aulas e já no jornalismo, depois de passar por cursos frustrados de interpretação e dramaturgia, fui mandado a Nova York como bolsista em 1987, para aprender com Paulo Francis. Ele foi um dos maiores críticos do Rio de Janeiro nos anos 50 e 60, e deu referências novas para o meu trabalho. Uma delas, que é histórica na crítica de teatro no Brasil, a começar de Décio de Almeida Prado, foi a da militância. Francis foi um militante de sua geração, como ele mesmo lembra.

— Usei, sem dúvida, um tom único de violência na crítica às artes daquele tempo... Me acusavam de brutal, ou, na palavra mais precisa de Paulo Autran, ferino. É verdade, mas não se catuca o balaio da nega com afagos. O negócio é demolir. Ninguém talvez me acredite, mas insisto que nada havia de pessoal na minha blitzkrieg... Em retrospecto, talvez eu devesse ter sido menos ferino com os "velhos". A experiência me ensinou tolerância. Se injustiça houve, ou crueldade, foi de tom apenas. Reconhecia o talento dos "velhos", de Procópio, Dulcina, Alda Garrido, Dercy Gonçalves etc., criticando-os porque estagnaram no canastronismo, por recusarem corrigir a visão do teatro que me parecia errada e, pior, obstruindo o caminho dos inovadores... Fui, o quanto é possível, imparcial. Ataquei as inovações malfeitas e pensadas. Critiquei os meus melhores amigos, quando me pareceram falhar, ou desapontavam. Minha consciência está tranqüila.

Francis me apresentou, direta ou indiretamente, uma série de autores e críticos que serviram para a formação de instrumentos, por assim dizer, no meu trabalho. Um deles, ainda que no sentido de referência negativa, foi Eric Bentley. Foi através de Paulo Francis que conheci *O dramaturgo como pensador*, do crítico inglês. O livro, que é de 1946, ajudou a entender a elitização ocorrida no teatro desde então, inclusive no Brasil, o que veio dar nos conhecidos excessos dos anos 80.

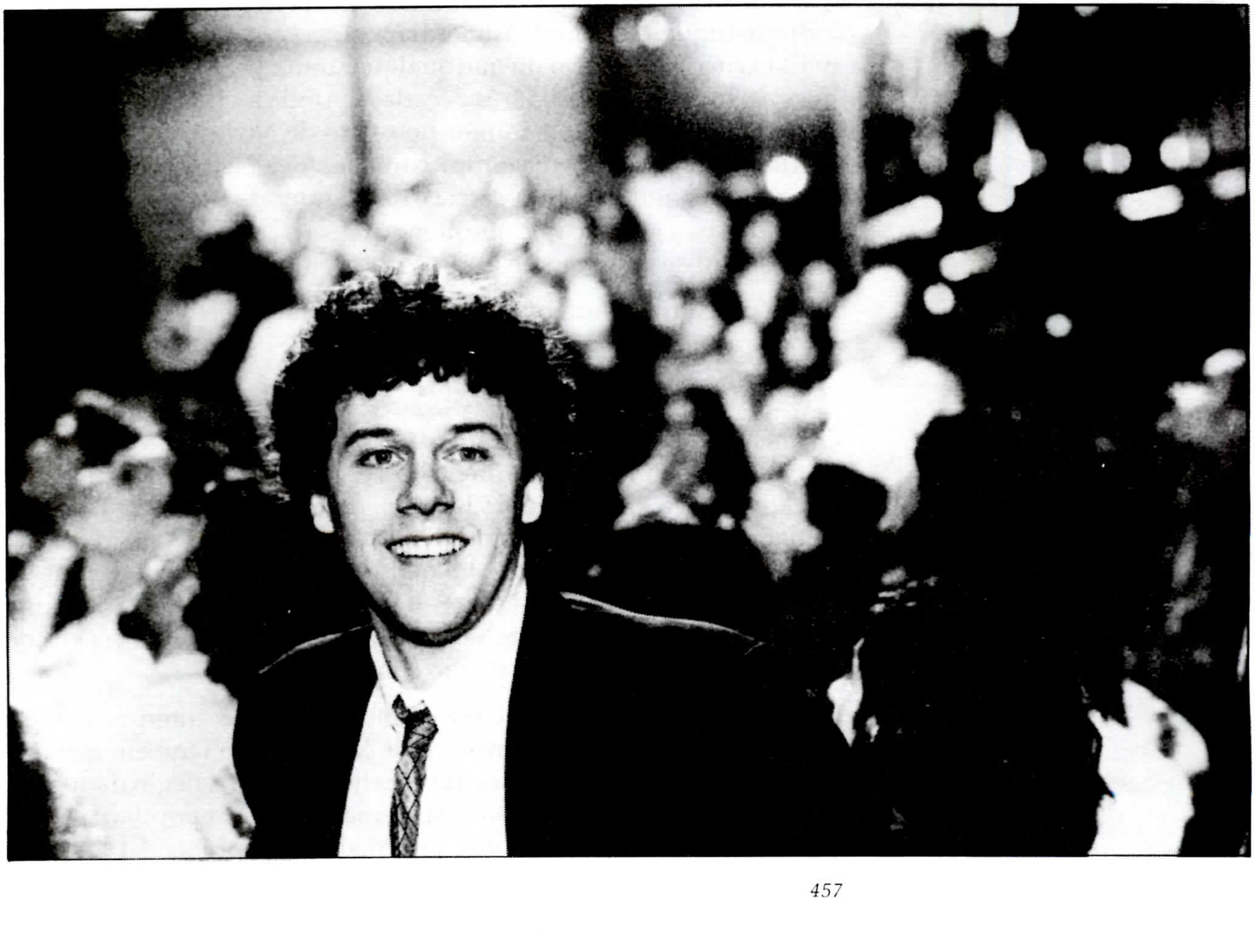
— Eu não vou incitar que os mercadores sejam mandados para fora dos nossos templos debaixo de chicote. O que eu vou incitar é que os templos sejam deixados para os mercadores chafurdarem. A fé verdadeira deve sobreviver, se é para sobreviver, em outra parte. A esperança do teatro está totalmente fora do teatro comercial... A simplicidade forçada, o exagerado patriotismo e a insistente cor local, o medo crônico do diferente. Me parece que o resultado de tentar falar para todos é que se fala para a classe média baixa (social e culturalmente) e se expressa uma mentalidade de classe média baixa... Hoje é quase inconcebível que qualquer teatro possa satisfazer os cânones da crítica mais exigente e também ser popular.

A opinião de Eric Bentley, assim como a do próprio Francis, para falar a verdade, é oposta ao que Coleridge e Shakespeare e Péricles diziam. Decidi tomar o partido dos três últimos, na minha crítica. Tomar partido é bem a palavra. O que permitiu cometer tal heresia foi conhecer, ainda através de Francis, um crítico americano de nome George Jean Nathan, o preferido dele. Nathan defende o preconceito na crítica, como arma.

— Uma acusação que se faz ao crítico é de ser preconceituoso em favor de certos tipos de teatro e preconceituoso contra outros tipos. Verdade. Mas preconceito, se saudável, é o que dá ao crítico sua posição. Todo homem adquire preconceitos baseado na experiência, por que não o crítico? Há, obviamente, os *preconceitos* tolos assim como os saudáveis, mas os primeiros logo se traem e derrubam seus mercadores. Preconceitos que são a conseqüência da educação crítica estão entre as armas mais vigorosas do arsenal do crítico. Mostre-me um crítico sem preconceitos e eu mostrarei um cretino completo.

A essa altura, eu já tinha plena consciência de que, para entender o teatro brasileiro, era preciso assistir peças em Londres, Nova York, na Alemanha. O teatro brasileiro acontece hoje em paralelo ao teatro

Nelson de Sá



no mundo. É o que se pode ver claramente, diante do que se conhece do teatro nacional nos últimos anos e do que escreve Frank Rich, do *New York Times,* a última das referências, das contribuições da passagem por Nova York à minha "educação crítica":

— O que mudou no fim dos anos 80 foi a qualidade e a textura do teatro americano, que se tornou mais diverso em estilo, origem étnica e temas. A dramaturgia e a direção teatral não refletem mais a sociedade homogênea que mostraram um dia... Se as visões de direção de Bob Wilson e Peter Sellars têm público de igual tamanho ao que tinham no início dos anos 80, a encenação de George C. Wolfe e a dramaturgia de Tony Kushner para *Angels in America* trouxeram mais excitação ao teatro do que qualquer outra peça desde *Quem tem medo de Virginia Woolf?* há três décadas... Ainda assim, com todo esse florescimento criativo, o humor no teatro de Nova York continuou azedo conforme o milênio se aproximava. A velha guarda do teatro, que controla muito da burocracia e dos fundos da Broadway, ressentiu-se da nova geração que questionou os seus caminhos (tanto quanto ressentiu-se do gosto de críticos que defendiam a nova geração).

Não é difícil traçar um paralelo entre o que acontece em Nova York e o que acontece em São Paulo, ou no Rio...

❧

Chamado para a crítica de teatro da *Folha de S.Paulo* por Mario Cesar Carvalho, assumi o papel num quadro bastante adverso. De um lado, o teatro estava em estado de letargia; de outro, a *Ilustrada* havia se fechado na defesa do teatro de Gerald Thomas. Desde então, venho buscando enfrentar e mudar tal quadro. Foi então que o diretor de Redação da *Folha,* Otavio Frias Filho, também dramaturgo, fez uma palestra sobre crítica e arte no Instituto Goethe, no que serviu de balisamento para o meu trabalho como crítico.

— A crítica jornalística deve fazer ambas as coisas, interpretar o espetáculo e indicar para o consumidor. Mas a crítica também tem que se submeter a duas condições, hoje: primeiro, o privilégio dado pela cobertura cultural à televisão, ao cinema e à música popular; segundo, a crítica tem que ser muito informativa e rápida... A pior coisa para o crítico é se munir de uma piedade pelo espetáculo. O diálogo da crítica é quase sempre com a crítica, não com o artista. O crítico deve ser implacável com a obra de arte e deve dialogar com as gerações de críticos que o antecederam.

É o que venho buscando desde então. No diálogo com gerações anteriores, encontram-se divergências, mas também novos critérios, dando seqüência à educação crítica. Novos critérios, até para sair da influência avassaladora de Décio de Almeida Prado. Para entender o teatro popular e nacional que renascia, por exemplo, fui dialogar com um crítico da geração anterior, mas na mesma *Folha*. Miroel Silveira, amigo pessoal nos anos 80, foi dos poucos que deixaram estudos sobre o teatro popular. Mais até, uma visão alternativa do teatro dos anos 40 e 50.

— Eu não entendia que a transformação devesse promover a liquidação dos que vinham do teatro anterior. Minha posição era evolucionária e realista... Essa posição levará à defesa dos componentes do teatro brasileiro na qualidade de artesãos, abalados pela competição com um grupo de economia industrializada (o TBC, pela subvenção financeira de seu grupo social, pelos auxílios governamentais que carregou...). Além do campo humano, a imposição do TBC levava artisticamente a vários inconvenientes: a escolha de um repertório onde só raramente apareceu o autor nacional, e esse sempre Abílio Pereira de Almeida, como expressão do grupo social elitista; a valorização de uma estética neo-realista como definitiva; e um desligamento da tradição nacional anterior, que em suas formas populares havia deixado exemplos altamente interessantes, sob todos os aspectos... A maioria dos encenadores italianos neo-realistas, que vieram olhar com pouco caso o teatro, acusando-o de comercial e esteticamente atrasado, acabou fazendo aqui mesmo comediazinhas "boulevardières"; ao passo que a cena brasileira, através dos caminhos de Boal, José Celso, Gianfrancesco, Ariano Suassuna, Plínio Marcos, Jorge Andrade e tantos outros, alcançou um vigor e uma maturidade realmente admiráveis.

Para entender Nelson Rodrigues, que também renascia, fui dialogar com Álvaro Lins, autor da interpretação definitiva do dramaturgo, numa crítica sobre *Álbum de família*. Um crítico católico que escreveu nos anos 40 no *Correio da Manhã*, no Rio, então o maior jornal do país, foi ele quem estabeleceu que em Nelson Rodrigues tragédia e farsa chegam na mesma proporção. É com Álvaro Lins que fecho esta exposição.

— A faculdade de crítica mais necessária para esta espécie de descoberta de almas e idéias é a intuição. Sabemos que a crítica não é só intuição, não é só apreciação ou julgamento no plano subjetivo. Não é, em exclusivo, uma arte. Por outro lado, porém, ela não pode fechar-se nos limites de um seco objetivismo, não pode ser prisioneira das leis e dos conceitos de outras ciências. A crítica se forma de uma fusão mais complexa de elementos objetivos e subjetivos.

Índice onomástico

A
Abott - 431
Abreu, Cláudia - 149, 175
Abreu, Gérson de - 159
Abreu, Luís Alberto de - 175, 177, 178, 179, 382
Abreu, Luiz - 44
Abreu, Sílvio de - 56, 58, 209, 210
Abujamra, André - 354
Abujamra, Antônio - 261
Abujamra, Márcia - 164
Acaíbe, João - 270
Achurch, Janet - 38
Adamov - 126
Aguiar, Edna - 213
Albee, Edward - 203, 308, 309, 310, 333
Albuquerque, Johana - 135
Alcoforado, Mariana - 70, 71
Alexandre, o Grande - 180, 181, 381
Alkalaitis, JoAnne - 331
Almeida, Abílio Pereira de - 459
Almeida, Guilherme de - 132, 430
Almeida, Ricardo de - 55, 377
Almeida, Rosane de - 146, 339 (foto)
Almodóvar, Pedro - 31
Alves, Ataulfo - 321
Alvisi, Marcus - 375
Amado, Jorge - 29, 117, 283
Amaral, Maria Adelaide - 426, 427
Amaral, Tata - 422
Anchieta, José de (cenógrafo) - 233
Anchieta, José de - 195, 196, 197, 212
Andrade, Jorge - 192, 199, 459
Andrade, Julieta - 132
Andrade, Oswald de - 130, 132, 133, 164, 291, 292, 294, 430, 431
Andreato, Elias - 163, 164, 199, 272
Andreazza, João Carlos - 444
Antunes Filho - 14, 49, 50, 52, 94, 95, 100, 101, 103, 118, 120, 156, 192, 199, 200, 306, 383, 384, 403, 424, 435, 436, 437
Arandiba, José Carlos - 187
Arantes, Gisela - 398, 399
Araújo, Antônio - 32, 135, 297, 299, 300 (foto), 439
Araújo, Antônio Martins de - 317
Araújo, Eduardo Tolentino de - 90, 254, 261, 262, 263
Areias, José Eduardo - 297
Aristófanes - 181, 264
Aristóteles - 180, 181
Arrabal, Fernando - 325
Arraes, Guel - 174, 175, 360
Arraes, Miguel - 174
Arrelia - 362, 363, 369

Artaud, Antonin - 432
Assis, Machado de - 254
Assunção, Denise - 17, 415
Assunção, Fábio - 400, 402
Astaire, Fred - 425, 452
Asturias, Miguel Angel - 117
Augusto, Cesar - 410
Aurélio, Márcio - 91, 113, 172, 344
Autran, Paulo - 53, 56, 59, 61, 435, 455
Ayckbourn, Alan - 183
Azevedo, Aluísio - 317
Azevedo, Arthur - 144, 174, 261, 266, 317, 318, 407
Azevedo, Beatriz - 111, 164, 379, 381, 421
Azevedo, Marcos - 289
B
Baccelli, Luís Santos - 97, 318
Bach - 25, 194
Baitz, Jon Robin - 332
Baker, Chet - 291
Balabanian, Aracy - 390, 393
Bandeira, Manuel - 387
Bara, Teuda - 116, 279
Barba, Eugenio - 191
Barbosa, Adoniram - 143
Barbosa, Maria Carmen - 392, 410
Barbosa, Zezé - 405
Barca, Calderón de La - 52, 54, 81, 82, 83, 177, 197, 375
Bardi, Lina Bo - 413
Barreto, Raul - 180, 181, 349, 369, 407, 430, 431
Barros, André - 48
Barros, Walderez de - 236
Barroso, Lúcia - 29
Barry, Sebastian - 356, 357
Barthes, Roland - 137, 139, 346, 347, 348
Bausch, Pina - 108, 383, 384
Bayer, Gustavo - 443
Beatles, The - 355, 440
Beatriz - 175, 179
Becker, Cacilda - 57, 58, 156, 157, 366, 396
Beckett, Samuel - 34, 35, 38, 40, 79, 82, 94, 95, 96, 126, 129, 130, 145, 245, 325, 337
Begley, Louis - 440
Belize - 337
Beltrão, Andréa - 83, 84, 85
Belushi, John - 375
Bentley, Eric - 24, 138, 140, 141, 325, 394, 456
Bergman, Ingmar - 84
Berlin, Irving - 210
Bernadet, Jean-Claude - 422, 425, 439
Bernardino, Vanderlei - 297
Bernhard, Sandra - 184, 362

Bernhard, Thomas - 444, 445
Bervellier, Michel - 350
Bettelheim, Bruno - 49
Bezerra, Gregório - 404
Biasi, Emilio Di - 98
Biko, Steven - 372
Birocchi, Rene - 118, 120
Bivar, Antonio - 112
Blauth, Nina - 213
Bloch, Débora - 15, 26, 56, 284, 285, 376 (foto), 377, 378
Bloom, Harold - 152, 158, 324
Boal - 459
Boaretto, Oswaldo - 388
Boaventura, Daniel - 321
Bogossian, Pedro Paulo - 210
Boll, André - 160
Bonaparte, Rosane - 307
Bonassi, Fernando - 422
Borges, Alexandre - 117, 256, 257, 258 (foto), 259, 448
Borges, Alice - 393
Borges, Ana - 207
Borges, Jorge Luis - 45, 46, 48, 94, 362
Borghi, Ariel - 449
Borghi, Renato - 112, 154, 157, 159, 241, 396, 449
Bornheim, Gerd - 140, 141
Botelho, Edilson - 290, 428, 429
Boulez, Pierre - 419
Braga, Luciana - 71, 72 (foto), 73
Braga, Ruben - 419
Branagh, Kenneth - 23, 24, 100, 360
Brando, Marlon - 419
Brasil, Bosco - 229, 314, 316, 379, 421
Braz, Marco Antônio - 324, 417, 418
Brecht, Bertolt - 38, 82, 128, 129, 137, 138, 139, 140, 141, 164, 305, 327, 328, 330, 336, 346, 347, 348, 440, 443, 446, 449
Breda, Marcos - 393
Breda, Walter - 263, 406
Bressane, Júlio - 71
Brewster, Yvonne - 105, 108
Brício, Leonardo - 313 (foto), 314
Brik, Lili - 164, 166
Brik, Ossip - 164
Britto, Mário da Silva - 291
Brizola, Leonel - 264, 265, 411
Brook, Peter - 107, 193, 237
Brown, Carlinhos - 425
Brown, James - 425
Bruce, Lenny - 295
Buarque, Sílvia - 163
Büchner, Georg - 443

Bueno, Luciana - 429
Butterworth, Jez - 421
Buzzati - 126
C
Cabral, Luiz - 268, 354, 380
Cagney, James - 40
Caixão, Zé do - 412
Calloni, Antonio - 30 (foto), 134
Calori, Marinês - 188
Câmara, d. Hélder - 405
Camargo, Daniela - 113
Camargo, Zeca - 272
Campbell, Joseph - 307
Campos, Flávia - 297
Campos, Geir - 346
Campos, Haroldo de - 135, 247, 248
Campos, Ludoval - 216, 217, 289, 290
Campos, Rosi - 111, 159, 379
Camuratti, Carla - 71, 72 (foto), 73
Candiotto, Carla - 431
Cardoso, Fernando Henrique - 264, 265, 391
Cardoso, Laura - 29, 200, 392
Cardoso, Louise - 281
Cardoso, Pedro - 26, 360, 361, 362, 364, 377
Cardoso, Rogério - 145, 175
Cardoso, Ruth - 265
Cardoso, Sérgio - 453
Cardoso, Yolanda - 245, 246
Caribé, Rubens - 318, 320
Carlitos - 338
Carlos, Erasmo - 321
Carlos, Roberto - 251, 321
Carneiro, Eliana - 41
Carrero, Tônia - 378
Carrieri, Mateus - 207
Carter, Myra - 309
Cartwright, Jim - 203
Caruso, Marcos - 143, 146, 181, 182, 183, 262, 263, 264, 266
Carvalhaes, Fernando - 248
Carvalho, Bernardo - 158
Carvalho, Luís Fernando - 368
Carvalho, Mara - 388, 390
Carvalho, Mario Cesar - 458
Carvalho, Sérgio de - 135, 443
Casaldáliga, d. Pedro - 372
Casé, Regina - 287
Castello, José Aderaldo - 195, 196
Castro, Cláudio Corrêa e - 144
Castro, Consuelo de - 53, 112
Castro, Maurício Paroni de - 122, 123, 124, 126, 127, 152, 398, 445

Castro, Ruy - 94
Cavali, Alleyona - 17, 292, 293 (foto)
Cave, Richard A. - 106
Cereza, Xavier - 66
Chachá, José Rubens - 93, 233
Chacrinha - 181
Chamie, Lima - 448
Chaplin, Charles - 381
Chaui, Luciana - 111, 112, 113
Chaui, Marilena - 111, 113
Chaves, Moacir - 145, 341
Chereau, Patrice - 222
Chicharrão - 369
Chirolli, Luciano - 232, 233, 285
Chopin - 440
Christie, Agatha - 133, 423
Churchill, Caryl - 332
Civetta, Condessa Giovanna - 31
Claudel, Camille - 189
Cobra, Hilton - 281
Coelho, Bete - Foto na lombada, 34, 35, 38, 39 (foto), 40, 41, 57, 73, 74 (foto), 154, 155 (foto), 156, 157, 158, 159, 238, 240, 241, 242 (foto), 249, 378, 380, 381, 396, 404, 412
Coelho, Marcelo - 16
Cohen, Renato - 104
Cohn, Roy - 221, 225, 333, 334, 338
Cohn, Ulisses - 64
Coleridge, S. T. - 453, 454, 456
Colombo, Cristóvão - 117
Compri, Jayme - 31, 154
Conceição, Pascoal da - 17, 103, 292
Conselheiro, Antônio - 179
Consorte, Renato - 61, 143
Córdula, Lara - 446
Corrêa, José Celso Martinez - 14, 19, 139, 247, 290, 291, 292, 294, 384, 415, 424, 432, 433, 440, 442, 450, 454, 459
Cortáz, Milhen - 318, 320
Cortez, Lígia - 422
Costa, Cláudio Manoel da - 197
Costa, Jaime - 406, 419
Costa, Maria Della - 123, 124, 152
Costello - 431
Crawford, Jared - 452
Cresswell, Luke - 426
Cristian, Yan - 385
Cristo, Jesus - 66, 135, 167, 170, 212, 213, 273, 274, 275, 277, 279, 280
Cruz, Ulysses - 29, 31, 96, 117, 135, 270, 311, 312, 314, 318, 319, 320, 388, 408, 448
Cunha, Euclides da - 179
Cunha, Juliana Carneiro da - 135, 136, 137
Curie, Marie - 183
Currie, Pierre - 183

D
D'Amico, Silvio - 123, 446
D'Arc, Joana - 241
D. João - 198
Dafoe, Willem - 295
Daldry, Stephen - 315, 359
Damasceno, Luiz - 217, 290, 403
Daniel Filho - 118
Dante - 175, 176, 179
Dean, James - 284
Debussy - 14
Deus - 32, 78, 90, 135, 179, 212, 218, 277, 280, 291, 296, 297, 299, 301, 302, 303, 334, 337, 345, 373, 421, 432, 433
Di Biasi, Emilio - 231
Diaz, Enrique - 14, 26, 45, 46, 130, 131 (foto), 132, 133, 408, 410
Dillane, Stephen - 415
Dionísio Neto - 424, 425, 441
Dip, Ângela - 134, 243, 285, 407
Dodine, Lev - 356
Donasci, Otavio - 355
Donnellan, Declan - 64, 65, 105, 218, 222, 227, 228, 238, 335, 359, 408
Doran, Greg - 129
Dorst, Tankred - 248, 249, 445
Drummond, Marcelo - 17, 292, 413, 414 (foto), 415, 449, 454
Duarte, Regina - 81, 82
Dubcek - 76, 77
Ducarmo, Alexandre - 372
Dulcina - 419, 455
Dumas, Alexandre - 284
Duó, Eduardo - 111, 112, 113
Duse, Eleonora - 38
E
Eaves, Dashiell - 426
Eichbauer, Hélio - 187, 314
Eiras, Fernando - 393
Eliot, T. S. - 129
Elizabeth, rainha da Inglaterra - 387
Enéas - 264
Escorel, Marcelo - 246
Ésquilo - 136, 150, 151, 349, 350
Esslin, Martin - 94, 126
Estevam, Alceu - 247, 248
Eurípides - 111, 136, 199, 350
Eyre, Richard - 107, 302
F
Facchini, Roney - 159
Fagundes, Antonio - 57, 97, 388, 389
Falabella, Miguel - 27, 44, 51, 57, 231, 232, 390, 392, 410, 411
Farr, Florence - 38
Felinto, Marilene - 387

Felipe 2.º - 279
Felipe 4.º - 82
Ferlin, Vanusa - 424
Fernandes, Millôr - 346, 391
Fernandes, Wanda - 115, 116, 279
Fernandez, Alessandra - 417
Fernando, Jorge - 26, 50, 120, 205, 209, 210
Ferreira, Procópio - 250, 286, 419, 420, 455
Filippo, Eduardo de - 446
Finley, Karen - 344, 345
Finocchiaro, Laura - 442
Firth, Jonathan - 305
Fischer, Vera - 97
Flaubert - 295
Fo, Dario - 369
Fonseca, Eliana - 133
Fonseca, Marcelo - 449
Fonseca, Ruben - 42, 43, 380, 422
Fontana, Cláudio - 388
Foreman, Richard - 286, 408
Forjaz, Cibele - 111, 352, 354
Fraga, Denise - 109, 110 (foto), 143, 144, 145, 146, 175, 182, 260, 338, 341, 364, 365 (foto), 366, 417
Fraga, Ricardo - 144
França Júnior - 143, 144
França, Ary - 93, 232
Francis, Paulo - 418, 419, 421, 455, 456
Franco, Aninha - 321
Franz, Marie-Louise Von - 49
Fraser, Brad - 202, 203, 310, 311, 314, 315, 332, 421
Frateschi, Celso - 199, 243
Frazer, Etty - 402
Freire-Filho, Aderbal - 285
Freitas, Clayton - 418
Freitas, Stela - 392
Freitas, Talma - 211
Freud, Sigmund - 37, 358
Freyre, Gilberto - 270
Frias Filho, Otavio - 73, 112, 122, 124, 126, 152, 153 (foto), 154, 158, 286, 287, 378, 379, 381, 412, 458
Fromm, Erich - 49
Fukuyama, Francis - 37
Furlanetto, Luiz - 307
G
Gabrielli, Osvaldo - 218
Gabrielli, Renato - 445
Galilei, Galileu - 138
Gam, Giulia - 40, 118, 119 (foto), 121, 238, 240, 241, 242 (foto)
Garcia, Stênio - 97
Garland, Judy - 419

Garolli, André - 261
Garrido, Alda - 420, 455
Garrido, Eduardo - 273
Gaspar, Patrícia - 371
Genet, Jean - 94, 95, 126
Gerould, Daniel - 33
Gershwin, George - 210
Ghelderode, Michel de - 27, 28
Gide, André - 419
Gieldud, John - 419
Gimenez, Cláudia - 232
Gingrich, Newt - 329, 337
Glen, Iain - 360
Glover, Savion - 451, 452
Goebbels, Heiner - 185
Góes, Clara - 404
Góes, Leon - 27, 61, 62, 404
Góes, Moacyr - 26, 27, 28, 52, 53, 54, 61, 62, 160, 161, 162, 163, 192, 404
Goethe - 37, 52, 342, 343, 344, 388
Gofman, Betty - 150
Goggin, Dan - 282
Gogh, Van - 163
Goldin, Nan - 439
Goldmann, Ariela - 230 (foto), 231, 316
Gomes, Dias - 422
Gomes, Ida - 270
Gomes, Walderez Cardoso - 112
Gomide, Geórgia - 271, 272
Gonçalves, Dercy - 31, 184, 246, 259, 261, 262, 287, 390, 393, 419, 420, 455
Gontijo, Petrônio - 98, 99, 396
Gonzalez, Carolina - 450
Gordo, Patrícia - 324
Gorgulho, Paulo - 251, 253
Gouvêa, Renato Magalhães - 166
Grand-guignol - 104
Graubert, Sheri - 228
Gray, Spalding - 362, 363
Greene, Graham - 301
Greenspan, David - 332
Grey, Joel - 75
Grimaldi, Lu - 352, 441, 442
Grimm, irmãos - 49, 50
Grotowski, Jerzy - 33, 438
Guarnieri, Gianfrancesco - 264, 265, 459
Guedes, Sônia - 250, 395
Guerreiro, Fernando - 320, 321
Guilherme, Maurício - 371
Guilleragues, conde de - 71
Guimarães, Hélio - 129
Guimarães, J. B. de Albuquerque - 417

Guimarães, Luan - 421, 422
Guimarães, Luiz Fernando - 15, 377, 411
Guinle Filho, Jorge - 439
Guinle, Christiana - 270
Guttman, Eliana - 338
H
Haddad, Amir - 393
Hall, Sir Peter - 126
Handro, Sílvia - 207
Hansel - 66
Hansen, João Adolfo - 340
Havel, Vaclav - 76, 77, 78, 79, 94, 126
Hector (Marisa Orth) - 58
Helene, Helen - 159
Hendrix, Jimi - 216
Henrique 8.º - 446
Henry IV - 303, 304
Henry V - 356
Hille, Anastasia - 228
Hillel, Iacov - 337
Hines, Gregory - 451
Hitler - 385
Holanda, Anna de - 112
Hollander, Tom - 65
Holtz, Vera - 185, 187, 265, 390, 391, 394, 395
Homero - 97, 105, 128
Hornhardt, Rodrigo - 413
I
Ibsen - 75, 76, 106
Idol, Billy - 373
Ionesco, Eugène - 94, 443
Iordache, Stefan - 237
Ivo, Paulo - 179, 371, 406
J
Jabor, Arnaldo - 256, 257, 258 (foto), 259
Jacobi, Derek - 23
Jamra, Iara - 243, 250
Jean-Baptiste, Marianne - 228
Jesion, Renata - 424
Jesus, Clementina de - 372
João 23 - 335
João Paulo 2.º - 334, 337, 344
Johnson, Eri - 250, 271
K
K., Alice - 247
Kafka, Franz - 25, 41, 161, 162
Kaledine, Serguei - 356
Kantor, Tadeusz - 33, 34, 123, 193, 383, 384
Kaplan, Ilana - 160
Karman, Ricardo - 355

Kean, Edmund - 284, 285
Keaton, Buster - 286
Kelly, Grace - 121
Kilkerry - 321
King, Martin Luther - 372
King, Raymond - 452
Kleemann, Fredi - 395, 396
Kleist, Heinrich von - 172
Koltès, Bernard-Marie - 314, 315, 421
Konder, Leandro - 346, 347, 348
Korder, Howard - 202, 225, 308, 421
Kott, Jan - 233
Kramer, Renato - 441
Kroetz, Franz Xavier - 32, 301
Kushner, Tony - 105, 201, 202, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 233, 264, 308, 310, 311, 314, 324, 336, 337, 338, 346, 347, 378, 390, 408, 440, 458
Kusnet, Eugênio - 112
Kutner, Bel - 27, 61, 450
Kwasinski, Ileana - 81
L
Lago, Fábio - 321
Lago, Mário - 321
Lama, Léo - 112
Lando, Vivien - 270
Larson, Johathan - 450, 451
Latorraca, Ney - 286, 287, 289, 429
Laurel, Stan - 93
Lavin, Linda - 395
Lazaratto, Marcelo - 172
Lea, Marion - 38
LeCompte, Elizabeth - 238, 295, 296
Leite, Anderson do Lago - 112
Lelo Filho - 55, 283
Leme, Guilherme - 185, 187
Lemmertz, Júlia - 149, 256, 257, 258 (foto), 259
Lemmertz, Lílian - 396
Lencasttre, Mauricio - 412
Leonilson - 439
Lepage, Robert - 93, 106, 107, 225, 238
Lessa, Bia - 21, 52, 53, 70, 148, 149, 150, 271
Lester, Adrian - 65
Lima, Eugênio - 424
Lima, Romero de Andrade - 14, 146, 166, 167, 168, 169 (foto), 191, 192, 194, 196, 211, 212, 213, 273, 299, 349, 350, 351, 368, 378, 381
Lins, Álvaro - 420, 459, 460
Lira, Nanego de - 192
Llosa, Mario Vargas - 29, 31, 117
Loffler, Carlos - 205
Loira, Soia - 191
Lopes, Beth - 42, 266, 267 (foto), 268, 352, 354

Lopes, Paulo Carneiro - 135
Lopes, Xuxa - 29, 272, 273, 388
Lordy, Camila - 297
Lorre, Peter - 40
Luís 14 - 71
Luisi, Edwin - 113
M
Machado, Antônio de Alcântara - 430
Madonna - 368
Magaldi, Sábato - 195
Magalhães, Antônio Carlos - 283
Magalhães, Gonçalves de - 195, 196, 198
Magalhães, Yoná - 51
Magnani, Umberto - 180
Magno, Miguel - 55, 377
Magri, Mayara - 235 (foto), 236
Maiakóvski, Vladimir - 128, 164
Mallarmé, Stéphane - 46, 48, 130
Malraux, André - 334
Maly - 355
Mamberti, Sérgio - 154, 157, 158, 159, 395
Mamet, David - 388, 389
Manet - 416
Mapplethorpe, Robert - 439
Marcondes, Neil - 206
Marcos, Plínio - 98, 262, 264, 280, 281, 282, 315, 318, 319, 377, 459
Maria, Míriam - 213
Marinho, Flávio - 390, 392
Marinho, Noemi - 160
Mário, Geraldo - 437
Marques, Andréa - 207, 211
Marques, Maurício - 418
Marquez, Gabriel García - 29, 399
Martini, Jandira - 112, 143, 182, 262, 264, 266
Marx - 179
Marx, Groucho - 369, 406, 418
Mary, rainha da Escócia - 387
Mastropasqua, Sérgio - 121, 246
Matalon, Muriel - 241
Matheus, Rodrigo - 150, 241
Matogrosso, Ney - 210
Matos, Gregório de - 321
Mattos, Jairo - 164, 165 (foto), 229, 230 (foto), 231, 316, 379
Maya, Wolf - 282, 283, 284, 321
Mayer, José - 83, 84, 85
McAnuff, Des - 433
McCann, Donal - 357
McNally, Terence - 220
McNicholas, Steve - 426
Mcpherson, Scott - 221

Medeiros, Francisco - 234
Medeiros, Joelson - 423
Medeiros, Leonardo - 91, 114, 172
Médici - 94
Medina, Tuca - 413
Meirelles, Márcio - 185, 187
Mello, Cláudia - 312, 314
Mello, Emílio de - 395
Melo Neto, João Cabral de - 191, 193
Melo, Luis - 100, 101, 102 (foto), 103, 199, 200, 307, 412, 435, 436, 448
Melo, Patrícia - 111, 112, 113, 380, 381, 421
Melo, Renata - 352, 354
Melville - 128
Mendes, Oswaldo - 400
Mendonça, Maria Luísa - 271
Mendonça, Mauro - 427, 428
Mendonça, Rodrigo - 428
Menezes, Frank - 55
Menezes, Glória - 391
Mercury, Daniela - 321
Merquior, José Guilherme - 158
Miguez, Filipe - 408
Mil, Oswaldo - 321
Milena, Milena - 112, 287, 288 (foto), 289, 404
Milfont, Denise - 393
Miller, Arthur - 201, 202, 204, 233, 308, 309, 325, 333
Milton, John - 135
Miranda, Carmem - 210
Mitchell, Katie - 302, 304, 305, 306
Mnouchkine, Ariane - 135, 136, 137
Modesto, Renato - 422, 423
Molière - 96, 369
Monroe, Marilyn - 284
Montenegro, Edson - 207
Montenegro, Fernanda - 84, 85, 86, 88, 120, 145, 435
Moraes, Drica - 409 (foto), 410
More, Thomas - 446
Moreira, Eduardo - 115, 116, 274, 277, 278 (foto), 279, 280
Moreno, Moacir - 55
Moreyra, Cida - 363
Morrison, Jim - 25
Moshe, Ariel - 446
Motta, Zezé - 372, 373
Moura, George - 420, 421
Mueller, Otávio - 400, 401 (foto), 402
Müller, Heiner - 58, 123, 175, 185, 186, 187, 306, 428, 429, 430, 444
Muniz, Mariana - 81
Muniz, Myriam - 143, 182
Murtinho, Rosamaria - 427, 428
Mutarelli, Cristina - 63, 64

N
Nachtergaele, Matheus - 135, 297, 298 (foto)
Namatame, Fábio - 363, 364, 446
Nanini, Marco - 136, 175, 284, 285
Nascimento, Milton - 372, 373
Nathan, George Jean - 456
Nefussi, Daniella - 297
Neri, Gabriela - 413
Nestrovski, Arthur - 440
Neves, d. Lucas Moreira - 283
Nietzsche - 179
Nightingale, Benedict - 201, 314
Nobel, Mariela - 103
Noble, Adrian - 305
Nóbrega, Antônio - 146, 147 (foto), 166, 191, 192, 193, 194, 338, 339 (foto), 340, 368, 381
Nogueira, Élcio - 450
Nossa Senhora - 213, 372, 373, 416
Nostradamus - 336
Novos Baianos - 210
Nunes, Adriana - 393
O
O'Neill, Eugene - 269, 309, 325, 326, 327, 400, 408, 427
Oasis - 440
Obrigon, Jacqueline - 423
Ohno, Kazuo - 383, 384
Oiticica, Hélio - 247
Oiticica, Sonia - 255
Olin, Lena - 84
Oliveira, Domingos de - 243
Oliveira, Juca de - 364
Oliveira, Manuel Botelho de - 197
Oliveira, Marcos - 150, 388
Olivier, Laurence - 23, 24, 100
Olodum - 184, 185, 186, 187, 321, 322
Ong, Han - 203, 332
Ormerod, Nick - *65, 226, 227, 228*
Orth, Marisa - 15, 26, 43, 44, 53, 56, 57, 58, 59, 60 (foto), 61, 73, 74 (foto), 145, 183, 219, 251, 252 (foto), 253, 309, 310
Osborne, John - 204, 440
Oscarito - 205, 232, 233, 406, 420, 431
Otelo, Grande - 93, 232, 233, 372, 431, 437
P
Padilha, Maria - 246, 247, 393
Pádua, Nina de - 428
Pallotini, Renata - 82
Palmeira, Marcos - 121
Pannunzio, Lavínia - 112, 229, 230 (foto), 231, 316, 407
Paoli-Quito, Christiane - 150
Parks, Suzan-Lori - 332, 408

Pascal, Adam - 451
Paternostro, Carmem - 154, 249, 412
Patrice, Giovanna - 125 (foto)
Paulini, Celso Luiz - 112
Paz, Octavio - 158
Pécora, Alcir - 340
Peixoto, Fernando - 138, 346, 430, 440
Peixoto, Floriano - 27, 61
Pena, Martins - 143, 260, 261, 317
Penha, Sueli - 201
Penido, Brian - 260, 317, 318
Pêra, Marília - 44, 58, 118, 145, 183, 219, 435
Pereira, Hamilton Vaz - 148, 375, 377
Pereira, Vicente - 375, 390
Pereira, William - 25, 52, 53, 83, 85, 259
Péricles - 454, 456
Perrault - 50
Pessoa, Fernando - 398, 445
Pessoa, Henrique - 318
Phillips, Jessica - 434
Phoenix, River - 413
Piacentini, Ney - 421, 422
Picasso, Pablo - 171
Piffer, Thereza - 51, 428
Pinheiro, Felipe - 26, 362
Pinheiro, Lenise - 395, 396, 397 (foto)
Pinnock, Winsome - 105, 202, 203
Pinter, Harold - 76, 95, 124, 126, 201, 202, 204, 286, 308, 309, 333
Pinto, Fabrizia - 118, 120
Pinto, Fernando Alves - 380, 446, 447, 448
Pinto, Zélio Alves - 447
Piolim - 430
Pirandello, Luigi - 38, 52, 53, 56, 59, 61, 62
Pita, Alberto - 187
Piza, Daniel - 418
Platão - 381
Plauto - 91, 173, 341
Plutarco - 97
Poe, Edgar A. - 128
Pohl, Klaus - 106, 202, 203, 310, 347, 348
Pompeo, Antônio - 270
Pompeu, Augusto - 93, 233
Portella, Valter C. - 200
Porter, Cole - 210
Possi Neto, José - 310
Possolo, Hugo - 180, 192, 369, 371, 381, 430, 431
Prado, Décio de Almeida - 15, 18, 59, 139, 195, 196, 197, 198, 396, 419, 420, 455, 459
Presley, Elvis - 212
Pucci, Flávia - 323 (foto), 324
Pucci, Magda - 297

Puccini - 450
Purcarete, Silviu - 237, 238
Python, Monty - 369
Q
Quadros, Jânio - 264
Queiroz, Ophélia - 398
Quércia, Orestes - 264
R
Racine - 111
Radner, Gilda - 184
Rado, James - 212
Ragni, Gerome - 212
Raia, Cláudia - 205, 209, 210, 211
Ramos, Péricles Eugênio da Silva - 453
Rangel, Pedro Paulo - 340, 341, 342, 344
Rasi, Mauro - 14, 26, 27, 264, 265, 266, 377, 378, 390, 391, 392, 394, 395
Rasi, Pérola - 391
Ratto, Gianni - 143, 445, 446
Reagan, Ronald - 328, 329, 330
Redgrave, Vanessa - 358, 393
Reed, Ralph - 333, 334
Reis, Alexandre - 188, 189
Reis, Débora - 207
Renaux, Marcos - 387
Resende, Rui - 113
Rezende, Laércio - 297
Ribas, Marcos Caetano - 188, 189
Ribas, Rachel Joffily - 188
Ribeiro, Susana - 131 (foto), 133, 410
Ricca, Marco - 98, 99, 235 (foto), 236, 396, 399, 400
Rich, Frank - 136, 140, 141, 202, 220, 378, 433, 458
Richard II - 356
Rinaldi, Clélia - 112
Rinaldi, Míriam - 297
Robbins, Elizabeth - 38
Robespierre - 443
Rocha, Glauber - 215, 216, 425
Rodin, Auguste - 188, 189
Rodrigues, Nelson - 14, 15, 49, 94, 95, 96, 145, 243, 244, 245, 246, 247, 254, 255, 261, 262, 263, 269, 270, 282, 309, 315, 322, 379, 390, 393, 408, 417, 419, 421, 436, 437, 459, 460
Rodrix, Zé - 209, 210, 212
Roit, Alexandre - 180, 181, 318, 369, 430, 431
Romário - 246, 250, 271
Rosa, Guimarães - 117, 191, 194, 299, 301
Rosa, Noel - 321
Rosalém, Cyrano - 428
Rosenfeld, Anatol - 443
Rosset, Cacá - 93, 232
Rossi, Erica - 188

Rossi, Luis - 124
Rossini, Elcio - 160
Rubin-Vega, Daphne - 451
Russel, Ken - 433
Russo, Renato - 447, 448
S
Sá, Nelson de - 14, 15, 457 (foto)
Sabatella, Letícia - 135
Sabbath, Black - 437
Salles Jr., Walter - 448
Salles, Arlete - 51, 390, 392
Salomão, Wally - 326
Sampaio, Nelly - 443
Sanches, Giovana - 297
Sant'Anna, Sérgio - 21
Santiago, Rodrigo - 338
Santos, Wilson de - 283, 284
Sarkovas, Yakoff - 53
Sartre, Jean-Paul - 284, 285, 394
Savary, Jérôme - 93
Sayad, Beatriz - 416, 441, 442
Scapin, Cássio - 30 (foto), 183, 338
Schapira, Cláudia - 165 (foto), 166, 352, 353 (foto), 354, 441, 442
Schiller - 387, 388
Schitini, Daniela - 199
Schwarz, Roberto - 139, 346
Science, Chico - 425
Scofield, Paul - 100
Segall, Beatriz - 309, 310
Sellars, Peter - 238, 331, 458
Sêneca - 111, 173, 341
Serban, Andrei - 38
Serroni, J. C. - 201, 236, 285, 307, 308, 385, 437
Severo, Marieta - 27, 163
Shaffer, Peter - 204, 308
Shakespeare, William - 23, 24, 25, 52, 64, 66, 82, 83, 85, 90, 91, 93, 96, 97, 100, 101, 103, 106, 107, 111, 114, 118, 120, 121, 138, 141, 151, 162, 172, 222, 223, 224, 227, 228, 233, 234, 237, 240, 273, 303, 304, 305, 311, 312, 314, 315, 324, 325, 336, 348, 360, 369, 375, 379, 390, 393, 419, 433, 445, 454, 456
Shaw, Bernard - 38, 444, 445
Shaw, Fiona - 356, 358, 359
Shepard, Sam - 95, 308, 399, 400, 402, 413
Silva, Eduardo - 232, 233
Silva, Luís Eduardo (Lula) da - 264
Silva, Roseli - 29, 243, 406
Silva, Sérgio - 448
Silveira, Miroel - 459
Simon, Neil - 183, 356, 394, 395
Sinchi - 31
Siqueira, Edith - 243

Siqueira, Hedy - 183
Siviero, Sérgio - 297
Skowa - 398, 399
Smith, Anna Deavere - 332, 421
Smith, Maggie - 309, 358
Soares, Jô - 362
Soffredini, Carlos Alberto - 28
Sófocles - 52, 106, 162, 231
Sondheim, Stephen - 210, 434, 451
Sontag, Susan - 220
Sorrah, Renata - 387
Sousa, Adalberto - 211
Sousa, Pompeu de - 269
Souza, Antonio Candido de Mello e - 195, 196
Souza, Flávio de - 26, 44, 58, 63, 144, 183, 253, 272
Souza, Ruth de - 270
Sparks, Anthony - 426
Stálin - 141
Stockler, Alexandre - 440, 441
Stoklos, Denise - 117, 219, 220, 362, 363, 364, 366
Stoppard, Tom - 133, 134, 204, 308
Strassburger, Lui - 43, 268
Strauss, Botho - 202, 204
Strehler, Giorgio - 146, 305
Strindberg, August - 52, 83, 85, 162, 163
Suassuna, Ariano - 168, 191, 193, 194, 340, 341, 350, 367, 368, 381, 437, 459
Sucupira, Mônica - 172
Szlak, Carlos David - 31
T
Tarantino, Quentin - 421, 423, 441
Tas, Marcelo - 361
Tavares, Bráulio - 381
Tchecov - 27, 234, 296
Teixeira, Jorge - 211
Tendlau, Maria - 443
Terêncio - 341
Thimberg, Natália - 309, 310
Thomas, Daniela - 25, 41, 118, 154, 238, 239 (foto), 240, 343, 352, 354, 380, 381, 447
Thomas, Gerald - 14, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 49, 52, 53, 85, 86, 87 (foto), 95, 118, 120, 148, 154, 156, 173, 174, 215, 217, 238, 286, 287, 290, 294, 295, 307, 377, 384, 403, 404, 408, 424, 428, 429, 436, 458
Thorau, Henry - 32
Threlfall, David - 359
Tierra, Pedro - 372
Tolstói, Leon - 435
Toomey, Patrick - 65
Torre, Ana Lúcia - 260
Torres, Fernanda - 21, 22 (foto), 85, 86, 88, 89 (foto), 173, 217, 287, 288 (foto), 289, 376 (foto), 377, 448
Townshend, Pete - 434

Tranchesi, Lúcio - 250
Tricerri, Christiane - 233
Turpin, Ben - 217
V
Valéry - 16
Vallentin, Karl - 369, 371
Vargas, Getúlio - 265
Vasconcelos, Luiz Carlos - 191, 192, 194
Vassilatos, George - 321
Vawter, Ron - 295, 345
Vaz, Aloísio - 188, 189
Vaz, Rodolfo - 116
Vega, Lope de - 83
Veiga, Lígia - 213
Velazquez - 279
Veloso, Caetano - 185
Vergoth, Michael J. - 434
Vergueiro, Maria Alice - 444
Verne, Júlio - 148, 149, 150
Vicente, Gil - 196, 212, 214
Vicente, Pedro - 380, 421, 447, 448
Vicentinho - 419
Vieira, Fernando - 268
Vieira, padre Antônio - 340, 341, 344, 368
Vieira, Suzana - 27, 51
Vilela, Diogo - 280, 281, 319, 375, 376 (foto), 377
Villa-Lobos, Heitor - 210
Villela, Gabriel - 14, 15, 28, 52, 53, 54, 58, 73, 81, 82, 114, 116, 160, 166, 175, 178, 189, 191, 192, 197, 243, 245, 246, 254, 261, 262, 263, 273, 277, 378, 388, 407, 430
Virgílio - 175, 176, 180
Vitti, João - 91, 230 (foto), 231, 338
Vizioli, Paulo - 453
W
Wagner - 14, 88
Walcott, Derek - 14, 105, 126, 127, 128, 129
Warchus, Matthew - 360
Wardle, Irving - 453
Warner, Deborah - 106, 359
Weber, Andres Lloyd - 434
Weigel, Helene - 38
Weinberg, Denise - 255
Welles, Orson - 23, 40, 103, 121, 122
Whitemore, Hugh - 359
Who, The - 434
Wilde, Zeno - 205
Wilker, José - 44, 57
Williams, Esther - 31
Williams, Tennessee - 325, 326, 327, 427
Wilson, Lanford - 220
Wilson, Robert (Bob) - 37, 75, 76, 294, 306, 308, 286, 331, 429, 458

Winter, Marcos - 175
Wisnik, José Miguel - 210, 291
Wolfe, George C. - 335, 378, 433, 434, 451, 452, 458
Wood, Clive - 360
Woolf, Virginia - 21
Wotzik, Eduardo - 435
X
Xuxa - 349
Y
Yáconis, Cleyde - 311, 314
Z
Zambesi, Rosy - 372, 373
Ziembinski, Zibgnew - 255
Zimmermann, Vera - 289
Ziraldo - 118, 447
Zuliani, Agnes - 184, 444
Zumbi - 372

IMPRESSO POR
PROVO GRÁFICA
TEL.: 418-0522 R.: 30